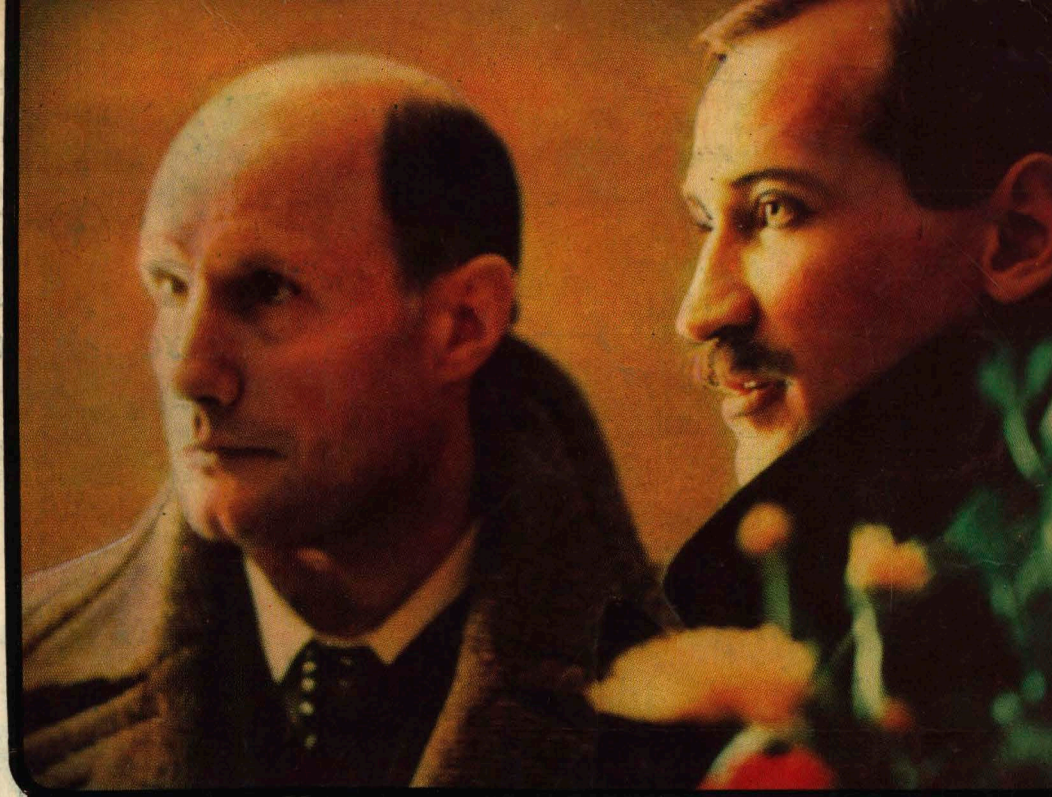


ISSN 0130—6405

Искусство КИНО

6 1983

В январе этого года в Волгограде состоялся кинофестиваль, посвященный 40-летию победы под Сталинградом. Кинематографисты на Мамаевом кургане у памятника-ансамбля «Героям Сталинградской битвы»

ИСКУССТВО КИНО

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
МЕДВЕДЕВ А. Н.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
(ответственный секретарь)
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор
Петрова Э. С.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректоры:
Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

6
1983

СОДЕРЖАНИЕ **ИСКУССТВО КИНО** СОДЕРЖАНИЕ

Современность и экран
3
Ф. Ермаш Кинопроцесс — постоянное движение
12
Лука Иванищенко — Зинаида Фурманова Не жалеть трудов

Кинематограф 80-х. Дневник

Кинорецензия: проблемы и задачи
22
Анри Вартанов Когда не хочется писать рецензию
26
Михаил Глузский «Критическая режиссура»

Разборы и размышления
28
В. Кичин Вокруг смеха
40
Ст. Рассадин «Вокзал, несгораемый ящик», или Несколько слов в защиту того, что в защите не нуждается
50
Ю. Богомолов Финита ли комедия?

Внимание фильмам для детей и подростков
57
А. Хмелик Свидетельствую личной практикой

Ракурс
64
Владимир Фокин Юрий Назаров — «антиактер»?

Разборы и размышления
67
В. Головня Союз нерушимый
78
Анатолий Федоров Никому не заказано думать

Интервью между съемками
83
Татьяна Конюхова Двадцать лет спустя
86
Валентина Теличкина Уроки моей профессии

Рассказы кинематографистов
90
Александр Антипенко Как снимали «Мольбу»

Теория и история
103
Леонид Козлов Кино и ТВ: некоторые аспекты взаимодействия

114
Издано о кинематографе

Памяти товарища
121
И. Вайсфельд; Руфина Нифонтова Г. Л. Рошаль
123
Н. Вербловский, Б. Головня, В. Ильинский, И. Кузнецов, Л. Левина Д. Р. Гасюк

За рубежом
125
Галина Копалина «Лейпциг-82»: четверть века в борьбе за мир
134
М. Туровская Заметки о двух немецких биографиях в свете личного опыта
151
Александр Трошин Дилогия, скрепленная судьбой
158
Синерама

Сценарий
165
Ярослав Филиппов Семен Иванов Дежнёв

191
Фильмография

На 1-й стороне обложки: Леонид Филатов, Александр Пороховщиков и Татьяна Друбич в фильме «Избранные» (режиссер Сергей Соловьев, совместное производство СССР — Колумбия)

На 4-й стороне обложки: кадр из фильма «Тень воина» («Кагемуся») режиссера Акиры Куросавы (Япония)

Iskusstvo Kino

Cinema Art

The Time and the Screen

Filipp Yermash — The Progress of Film Art Is a Constant Process (p. 3)
Article based on the report of the extended meeting of the Goskino collegium in February 1983

Luka Ivanishchenko, Zinaida Furmanova — To Spare No Efforts (p. 12)
Reflections about the films devoted to agricultural workers by the kolkhoz chairman from the Ukraine

Cinema of the 80-ies. A Diary

Film Review: Problems and Tasks

Henry Vartanov — When One Is Unwilling to Write a Film Review (p. 22)

Mikhail Gluzsky — "Film Direction of a Critic" (p. 26)
Views expressed in the course of the discussion about modern film review (begining: N 4)

Analysis and Reflections

Valery Kichin — Around the Laughter (p. 28)
Continuation of an article on the problems of modern comedy

Stanislav Rassadin — "The Station, a Burning-proof Chest-box" Or a Few Words in Defence of the One in No Need of Defence (p. 40)
Review of the film "Station for Two" (Mosfilm, 1982)

Yury Bogomolov — Finita la Commedia? (p. 50)
Review of the film "Tears Were Falling" (Mosfilm, 1982)

Attention to the Films for Children and Teenagers

Alexander Khmelik — Evidence from My Personal Practice (p. 57)
Prominent playwriter about his ideal of cinema for children

Foreshortening

Vladimir Fokin — Yury Nazarov — "An Anti-actor"? (p. 64)

Analysis and Reflections

Vladimir Golovnya — Inviolable Union (p. 67)
Review of the documentary films released by the date of the 60-th anniversary of the USSR

Anatoly Fedorov — Anyone Is Allowed to Think (p. 78)
Review of the film "Rivers of Milk" (Sverdlovsk Film Studio, 1982)

Interview between Takes

Tatyana Konyukhova — Twenty Years After (p. 83)

Valentina Telichkina — Lessons of My Profession (p 86)
Actresses about their creative careers

The Stories by Cineastes

Alexander Antipenko — How We Were Shooting "The Entreaty" (p. 90)
Cinematographer's memoirs about the Shooting of "The Entreaty", a film directed by Tengiz Abuladze.

Theory and History

Leonid Kozlov — Cinema and TV: Some Aspects of Interaction (p. 106)
Film and TV in their relationship

P ublished on Cinema

Notes on new books

In Memoriam

Grigory Roshal
Obituary of a prominent Soviet film director (p. 121)

Dmitry Gasyuk
Obituary of a director of popular science films (p. 123)

Abroad

Galina Kopalina — "Leipzig-82": Quarter century in Struggle for Peace (p. 125)
Review of the programme shown at the XXV International Film Festival in Leipzig

Maya Turovskaya — Notes on Two German Biographies from a Personal Point of View (p. 134)
About the last film of Konrad Wolf "Busch Singt"

Alexander Troshin — Duology United by a Human Fate (p. 151)
Review of the films by a Hungarian director Geza Radvagnyi "Somewhere in Europe" ("Valahol Europaban") and "Circus Maximus" Cinerama (p. 158)

Script

Yaroslav Filippov — Semyon Ivanov Dezhnev (p. 165)

Filmography (p. 191)

© Журнал «Искусство кино», 1983

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72
Сдано в набор 12.03.83.
Подп. к печати 16.05.83 А-01661
Формат бумаги 70×90 1/16,
печ. л. 12, 12, усл. печ. л. 14, 18, уч.-изд. л. 16,868.
Печать высокая
Тираж 52 000 экз. Заказ 718
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат
В/О «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
г. Чехов Московской области

Ф. Ермаш,
председатель Госкино СССР

Кинопроцесс — постоянное движение

Прошедший 1982 год и день текущий отмечены напряженным трудом во всех отраслях нашего хозяйства, новыми успехами в развитии экономики и культуры страны. Событиями большого исторического смысла в истекшем году стали ноябрьский Пленум ЦК КПСС и совместное торжественное заседание ЦК КПСС, Верховных Советов СССР и РСФСР, посвященное 60-летию нашего государства. В докладах и выступлениях Генерального секретаря Центрального Комитета нашей партии товарища Ю. В. Андропова разработан широкий комплекс политических, идеологических, экономических и организационных задач, которые предстоит решать партии и народу в созидании наших планов и упрочении мира на Земле.

Ноябрьский (1982 г.) Пленум ЦК и совместное торжественное заседание способствовали созданию особой атмосферы жизни нашей страны, убедительно подтвердили неоспоримые преимущества общества развитого социализма в успешном решении национального вопроса, доказали стабильность внутренней и внешней политики, целостность и динамику развития социальных отношений в СССР, идейно-политическое единство партии и народа. Доклад товарища Ю. В. Андропова — это своего рода камертон, по которому сегодня мы сверяем всю свою работу.

В нынешнем году советские люди, коммунисты, борцы за интересы трудящихся, мир, свободу и счастье народов всех стран и континентов торжественно отмечают историческую дату — рождение большевизма в России. В постановлении ЦК КПСС «О 80-летии Второго съезда РСДРП» обобщен огромный опыт нашей партии, раскрыты основное содержание и задачи современного этапа ее деятельности.

Руководствуясь партийной мыслью, мы обязаны широко и непредвзято взглянуть на деятельность всех звеньев кинематографа, осмыслить его идейно-художественный и идеологический потенциал, по-деловому разобраться в производственно-технических вопросах.

В документах партии по вопросам развития литературы и искусства содержится настоятельная рекомендация постоянно крепить связи с жизнью народа, углублять их, уметь видеть в жизни новое и уметь поддерживать его. Взгляд советского художника — это не взгляд наблюдателя, который добру и злу внимает равнодушно. Позиция советского художника — это позиция граждански, партийно активного человека, кровно заинтересованного в том, чтобы старое, отживающее скорее уходило с исторической арены, а новое утверждалось прочно и быстро.

У искусства социалистического реализма свои объекты художественного исследования и свои методы эстетического воссоздания действительности. Когда мы говорим об утверждении нового, то — применительно к искусству — всегда имеем в виду нового человека и новый, социалистический образ жизни.

В 1982 и в начале нынешнего 1983 года в различных стилистических манерах и жанрах был создан ряд картин, талантливо отобразивших актуальные проблемы нашей жизни.

Среди этих картин заметны работы ведущей нашей студии «Мосфильм». Большое вни-

---

В основе статьи — доклад на расширенном заседании коллегии Госкино СССР 18 февраля 1983 года.

мание зрителей вызвал фильм «Частная жизнь», своего рода образец сопряжения моментов личной жизни человека и серьезных социальных процессов общества.

В картине «Надежда и опора», посвященной особенно актуальным задачам колхозного строительства, авторы смело отошли от привычных сюжетных схем, нашли в жизни и воплотили на экране характер героя деятельного, ответственного, увлеченного важными заботами времени. Этот герой неповторимо конкретен, но он наделен и силой собирательного образа. Его собственные идеалы живо связаны со смыслом и содержанием общенародной, общепартийной работы, что развернута сегодня на фронте сельского хозяйства. Именно в силу этого фильм и обрел активное публицистическое звучание.

Важнейшим вопросам ответственности каждого гражданина за дело, доверенное ему обществом, посвящена картина «Остановился поезд», в которой убедительно показаны социально-нравственные последствия как малых, так и крупных проявлений трудовой расхлябанности, бесхозяйственности. Картина не затушевывает сложности затронутых в ней проблем, остроты назревших вопросов, но раскрывает их с позиций твердой веры героя в торжество государственного порядка на всех участках нашей жизни.

Своевременностью постановки проблемы улучшения работы железнодорожного транспорта отличается только что законченная на «Ленфильме» картина «Магистраль».

Примечательна картина туркменских кинематографистов «Каракумы, 45° в тени». Можно, конечно, адресовать ей кое-какие упреки художественного толка, но нельзя не заметить, не оценить поиск художников, которые сердечно понимают государственные интересы и знают людей, для которых эти интересы — кровное дело. Отмечу также, что это один из немногих фильмов последнего времени, в котором отражена интернациональная общность советских людей, сложившаяся в совместном труде.

Интересные попытки создать образ современного человека, судьба которого складывается непросто, предприняты в картинах «Ленфильма» «Влюблен по собственному желанию», «Родителей не выбирают».

Преемственность поколений, их внутреннее единство нашли отражение в фильмах «Отцы и деды» (Киностудия имени М. Горького), «Механика счастья» («Арменфильм»), «Открытое сердце» («Мосфильм»).

Авторам картины «Случай в квадрате 36—80» («Мосфильм») удалось добиться созвучия размышлениям миллионов людей о необходимости предотвратить войну, остановить гонку вооружений.

Эти и другие кинопроизведения 1982 года еще раз свидетельствуют о том, сколь плодотворны в искусстве партийный подход художников к многообразным проблемам действительности, точность социальных оценок больших и малых явлений народной жизни.

Многолетний опыт подтверждает неизменный, прочный интерес зрителей к картинам высокого гражданского звучания, широким по охвату исторических событий, фильмам историко-революционной тематики и картинам о героическом времени Великой Отечественной войны.

На рубеже 1982—1983 годов завершена такая значительная работа, как фильм «Красные колокола», в котором революционные движения нашего века показаны как непреложная историческая закономерность. В этой картине с поразительной эпической мощью воплощен подвиг народа, ведомого партией большевиков, свершившего Великую Октябрьскую социалистическую революцию.

Публицистическая направленность отличает созданную в содружестве кинематографистов социалистических стран картину «Предупреждение», в центре которой образ Георгия Димитрова, коммуниста — борца за сплочение всех прогрессивных сил земли, против угрозы фашизма и милитаризма.

Недавно завершена экранизация известного произведения М. Горького — пьесы «Васса Железнова», раскрывающей социальное движение времени через историю распада купеческой семьи в пору назревания революции в России.

Особо хотелось бы отметить превосходную работу белорусских кинематографистов над экранизацией романа И. Мележа «Дыхание грозы», где развитие индивидуальных судеб героев получает эпическое звучание, на экране — эпос нашей Родины, эпос мужания социализма.

Среди фильмов военно-патриотической тематики к удачным следует отнести «Приказ: перейти границу» (Киностудия имени М. Горького), «Если враг не сдается» (Киностудия имени А. П. Довженко), «Домой!» и «Мать Мария» («Мосфильм»).

Исторические ленты «Демидовы» (Свердловская киностудия), «Ярослав Мудрый» (Киностудия имени А. П. Довженко и «Мосфильм»), «Юность гения» («Узбекфильм» — «Таджикфильм»), «Низами» («Азербайджанфильм») будут способствовать познанию нашими зрителями отечественной истории, а стало быть, послужат делу патриотического воспитания.

Следует отметить, что успешные поиски кинематографистов развиваются на разных жанровых направлениях. Заслуженный интерес зрителей уже вызвала талантливая и умная комедия «Вокзал для двоих» («Мосфильм»). Расширяют диапазон кинорепертуара «Грачи» (Киностудия имени А. П. Довженко), «В талом снеге звон ручья» («Таджикфильм») и другие.

Определенных успехов добились и деятели документального и научно-популярного кино. Создано немало фильмов наступательных, разоблачающих идеологию и практику империализма, картин, убедительно пропагандирующих советский образ жизни, передовой опыт в промышленности и в решении Продовольственной программы. Напомню о таких лентах, как «Сионизм перед судом истории» (ЦСДФ), «Кампучия: от трагедии к возрождению» («Таджикфильм»), «Неофашизм» (ЦСДФ), «Молочные реки» (Свердловская киностудия), «Союз республик и сердец» («Беларусьфильм»).

●

При всех очевидных успехах нашего кинематографа важнее сегодня сосредоточить внимание на нерешенных вопросах, проанализировав досадные неудачи и явные ошибки.

Каковы первоочередные художественные задачи, стоящие перед советским киноискусством?

Принципиальный, основополагающий ответ на этот вопрос дают слова Ю. В. Андропова, сказанные им на торжественном заседании, посвященном 60-летию нашего государства. «Убедительный, конкретный показ наших достижений, — говорится в докладе, — серьезный анализ новых проблем, постоянно рождаемых жизнью, свежесть мысли и слова — вот путь к совершенствованию всей нашей пропаганды, которая должна быть всегда правдивой и реалистичной, а также интересной, доходчивой, а значит, и более действенной».

Именно с такой мерой требовательности мы и должны подойти к нашим итогам, выявить «узкие» места творческо-производственного процесса, акцентировать внимание кинематографической общественности на вопросах, требующих неотложного решения. Особенно остро стоит сегодня вопрос о действенности наших фильмов, их идейной наполненности и художественной выразительности.

С законной гордостью мы называем картины высокого класса, радуемся хорошим, но, увы, продолжаем мириться с картинами средними, а подчас и просто плохими, «серыми», стоящими ниже элементарного профессионального уровня. А ведь и на создание этих лент затрачиваются значительные материальные ресурсы, потери же исчисляются не только в цифрах недобора средств от киносеансов, но, что главное, — снижается эффективность воздействия кинематографа, падает его авторитет у зрителя.

Чем можно объяснить появление с маркой «Мосфильм» такого, например, фильма, как «Оставить след», в котором реальная жизнь БАМа предстала лишь фоном (а точнее — прикрытием) разыгрываемых на самом низком художественном уровне искусственно сконструированных событий?

Почему снисходительность к несовершенству сценарно-драматургического материала становится у ряда руководителей студий и ху-

дожественных советов чуть ли не нормой, в результате чего появляются такие картины, как «Грибной дождь» («Ленфильм»), «Давай поженимся» («Беларусьфильм»), «Свадебный подарок» (Одесская киностудия)?

Откуда идут вялость или, скорее всего, беспомощность режиссуры, бесцеремонное насилие над сценарием, что в конечном счете приводит опять же к серости?

Почему, наконец, способные режиссеры годами простаивают без дела, а постановки получают те, кто по существу даже не владеет кинематографической профессией?

Считаю, что над этими и другими вопросами следует серьезно задуматься и принять необходимые меры для ликвидации таких вот «заскорузлых болячек» в нашем общем деле.

Одно из главных условий изменения положения — это решительная борьба за резкое повышение профессионализма во всех звеньях кинопроизводства. Нужно сделать все, что в наших силах, для того, чтобы мастерство в самом высоком смысле этого слова стало основным мерилом и при рассмотрении сценариев, и при подборе режиссеров, операторов, художников, актеров, и при оценке конечных результатов. Нельзя больше мириться с недоработанной, шаблонной драматургией, беспомощной режиссурой, вялостью монтажа, унылостью и серостью на экране.

Но схематизм и серость — не только проблема профессионализма. Это и вопрос о гражданском темпераменте художника, его способности свежо и ярко видеть окружающую жизнь. Приходится признать, что из поля зрения режиссеров и сценаристов нередко уходит главное — политическая и трудовая практика нашего общества, героика будней советских людей. А именно она вырабатывает черты человека социализма, формирует наши нравственные принципы. В докладе «60 лет СССР» товарищ Ю. В. Андропов подчеркнул, что «многонациональные трудовые и прежде всего рабочие коллективы — это именно та среда, где лучше всего воспитывается интернационалистский дух, укрепляется братство и дружба народов СССР».

Но посмотрим еще раз наши планы, спросим наши редакционные коллегии, художественные советы студий, сценаристов и режиссеров — много ли у нас картин, которые полнокровно отображали бы важнейшие процессы реальности?

Мы справедливо говорим о том, что в основе нашего общества лежит принцип коллективизма, принцип, отвергающий буржуазный индивидуализм, культивированию которого посвящено девяносто девять процентов всей продукции буржуазного кинематографа. Наш кинематограф имеет прекрасные традиции в раскрытии на экране самого духа коллективизма нашего общества. Этот дух был доминантой многих картин, вошедших в золотой фонд советского киноискусства.

Сегодня эта важная социально-нравственная проблема как бы стыдливо обходится сценаристами и режиссерами. Конечно, сами формы коллективизма, само содержание этого понятия меняются, становятся богаче и сложнее. Коллективизм связан и с формами организации трудовой деятельности, и с чувством единства нашего общества, и с чувством ответственности каждого за общее дело.

Хорошо, что из нашего кинообихода ушли сюжеты, связанные с лобовым противопоставлением заблуждающегося индивида целому коллективу, только успокоиться на этом мы не имеем права, так как слишком мало сделали для того, чтобы исследовать современные проявления чувства коллективизма в духовном сознании советского человека. Слишком часто героями наших картин выступают одиночки, с их микросудьбой, которая никак не связана с жизнью и чаяниями коллектива.

Настоятельно требует актуального решения и проблема изображения бытового и социального в кинематографе. Конечно, экран не допускает «перескакивания» через конкретику быта к социальным обобщениям, оторванным от действительности, но вряд ли правомерно, если художественное постижение жизни заземлено авторами на бесстрастном отображении быта.

Такая «заземленность» проявляется, конечно, не только в изобразительном ряде картин, но прежде всего в том, что мир героя

анализируется на уровне только его бытовых связей. Единственной целью создателей подобных картин становится изображение индивидуальных свойств характера, а общественные черты личности человека советской эпохи подчас попросту игнорируются.

Возьмем, к примеру, такой фильм, как «Полеты во сне и наяву» (Киностудия имени А. П. Довженко), который привлек к себе внимание кинематографической общественности. Герой картины — человек с атрофированным чувством общественной ответственности, порвавший связи с моральными установками нашего мира. Более того, в этом своем внутреннем отречении от общих нравственных основ он даже агрессивен, он «нападающая сторона», все окружающие, негодуя или смеясь, в итоге безропотно сносят его оскорбительный эгоизм.

Бессмысленно отрицать реальность нравственного явления, скрытого за человеческим типом героя «Полетов во сне и наяву». Однако нельзя согласиться с нарочитым беспристрастием создателей фильма, вытеснившим законный социальный гнев против такого рода явлений. Художники отказываются от своего права и обязанности поэтического правосудия и объективно мирятся со своим героем.

К подобному итогу приходят и авторы фильма «День рождения» («Мосфильм»), куда менее выразительного по художественному решению, но не менее определенного в пристрастии к бытовому уровню взгляда на жизнь и человека.

Характер героя лишен внутренней активности, энергии. Он изображен как жертва «потока жизни», которому не в силах противостоять. И даже в финале, когда герой вроде бы верно осмыслил прожитое, принял важные решения, в его облике чувствуется обреченность. Упование на самоценность «потока жизни» сказалось и на белорусской картине «Культпоход в театр», в которой есть просто-напросто сюжетные неясности, мешающие полноценному восприятию авторского замысла.

В этих картинах, отмеченных даровитостью авторов, нашло концентрированное выражение искаженное «доверие» к зрителю, который-де сам все поймет без авторской подсказки. Доверие, заряжающее зрителя чувством и мыслью, — не в расплывчатости позиции художника, а в мужестве утверждения идеалов общества, в нравственной принципиальности.

Это доказано всем опытом советского киноискусства, плодотворно развивающегося в русле социалистического реализма. Мы располагаем высокими, жизнью подтвержденными критериями, знанием результатов самого смелого творческого поиска, и сегодня нужна лишь строгая принципиальность в оценке каждого произведения, в самом подходе к воплощению того или иного замысла, чтобы так называемые «поиски» не увели от основных принципов нашего искусства.

Талантам, конечно, нужно помогать. Помогать находить свой путь к серьезным темам современности. Но у нас еще часты случаи проявления своего рода эстетического эгоцентризма, когда художник считает себя и свои решения единственно верными, не учитывая и не желая в сущности учитывать восприятие его фильма в контексте времени.

Фильмы активно участвуют в процессе социального воспитания зрителей, особенно молодежи, они воздействуют на миллионы людей, а значит, оказывают серьезное влияние на моральную атмосферу общества. Все это требует от кинематографистов высокой идеологической принципиальности, внимания к потенциальному социальному звучанию той или иной картины, эффекту ее идеологического воздействия.

Ряд фильмов, даже снятых талантливыми мастерами, уходит от социальной точности и определенности в план общеморальных, отвлеченно-нравственных проблем. Утверждение высокой нравственности — важное дело именно потому, что нравственность наша — коммунистическая. Во многих же современных фильмах в качестве точки отсчета подчас берется некое отвлеченное «добро», вне связи с тем, что делается вокруг, вне связи с такими категориями, как Родина, народ, вне связи с актуальными социальными явлениями действительности.

●

В последние годы у нас сложилась хорошая в целом практика работы с молодыми творческими кадрами, прежде всего с режиссерами. Она принесла свои плоды — картины «Родник», «Предисловие к битве», «Случай в квадрате 36—80» («Мосфильм»), «Колыбельная для брата», «Приказ: перейти границу» (Киностудия имени М. Горького) сняты молодыми режиссерами. Однако подчас на студиях не проявляется должного внимания к дебютантам, в роли которых выступают и не очень молодые товарищи из родственных видов искусства. Это приводит к творческим неудачам, каковыми являются, например, мосфильмовские картины «Не было печали», «Похождения графа Невзорова», «Лишний билет» и некоторые другие.

Основой работы по воспитанию молодых кадров должна стать забота об углублении их идейного взгляда на жизнь, ориентация на темы серьезного гражданского звучания, на богатое, разностороннее воссоздание образа современного героя.

Советский кинематограф кровно заинтересован в герое прямого социального действия, в том герое, который сегодня своим трудом и своей общественной деятельностью утверждает величие дела строительства коммунизма. Это наш главный герой, в котором наиболее ярко и полно проявляются черты личности советского человека, в мировоззрении которого отражены главные приметы советского образа жизни.

Такой герой — реален, нужны только зоркость и заинтересованность художника, чтобы рассмотреть его в гуще жизни. Стало быть, одна из первоочередных задач — воспитание зоркости и заинтересованности у молодых.

Тут нужна определенная стратегия художественного поиска, которой нет у многих наших студий, нет у части критики, которая подчас дезавуирует здоровое начало в кинематографе и поддерживает картины, утверждающие бездуховность и пустоту существования человека.

Стратегия современного кинопроцесса, конечно же, исключает путь приукрашивания жизни, изобретения некой идеальной действительности. Партия неизменно ориентирует художественное творчество на постижение реальной правды жизни, на углубленное внимание к актуальным проблемам, возникающим в ходе строительства нового общества, на безбоязненный анализ трудностей и противоречий.

Все дело именно в позиции художника: в точности исторического и социального анализа явлений, в умении соотнести отдельную судьбу с судьбой народа, в понимании примет времени.

Зададим себе вопрос — почему, скажем, такой фильм, как «Прощание», на котором лежит отблеск личности Ларисы Шепитько, снятый талантливым Э. Климовым, фильм, где много отдельных прекрасных эпизодов, все-таки не вызывает полного удовлетворения? Видимо, дело в том, что авторы картины стали на позицию некоего абстрактного восприятия уходящего старого бытия и невольно противопоставили исторический прогресс объективно уходящим формам жизни.

●

Объединение народов нашей страны в единый союз стало одним из главных источников не только материального, но и духовного богатства советского народа. История нашего многонационального кино свидетельствует об этом красноречиво. У нас существует много проверенных временем форм интернационального воспитания средствами кино. Прежде всего — это общесоюзный прокат, который делает доступными фильмы всех студий для всех зрителей страны. Регулярно проходят Всесоюзные кинофестивали, творческие отчеты студий, тематические фестивали. В год 60-летия СССР прошли отчеты всех студий союзных республик. Однако задача сегодня заключается в том, чтобы повысить роль экрана в интернациональном воспитании трудящихся. Для этого нужно, как указывает в своем докладе «60 лет СССР» товарищ Ю. В. Андропов, «упорно искать новые, отвечающие сегодняшним требованиям методы и формы работы, позволяющие сделать еще более плодотворным взаимное обогащение куль-

тур, открыть всем людям еще более широкий доступ ко всему лучшему, что дает культура каждого из наших народов».

Кинематографистам следует более внимательно относиться к вопросам диалектики национального и интернационального, изживать случаи увлечения этнографическими мотивами, смелее выходить к проблемам общегосударственного масштаба.

Партийная позиция по этому вопросу учитывает, что «в духовном наследии, традициях, в быту каждой нации есть не только хорошее, но и плохое, отжившее». Нужно «не консервировать это плохое, а освобождаться от всего, что устарело, что идет вразрез с нормами советского общежития, социалистической нравственности, с нашими коммунистическими идеалами». В этих словах товарища Ю. В. Андропова заключена долгосрочная программа подлинно творческого поиска и для кинематографистов.

Наше многонациональное кино сегодня — это не арифметическая сумма национальных кинематографий, а цельное в своих идейных устремлениях и организационных основах динамичное единство, внутри которого — в соответствии со всей исторической логикой нашего общественного развития — идет процесс интернационализации кинокультуры.

Поддерживать все новое в этом процессе, способствовать обмену творческим опытом и кадрами, кооперированию усилий — первоочередная задача не только государственных, но и общественных организаций.

●

Кинематограф для детей и подростков постоянно является предметом нашей общей заботы. Развитие этой важной отрасли киноделa в настоящее время проходит под знаком выполнения постановления ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков». Как принципиальное достижение в этой связи нужно отметить интересные поиски положительного героя, отчетливо заметные в таких фильмах, как «Семеро солдатиков» (Киностудия имени М. Горького), «Мужское воспитание» («Туркменфильм»), «Разбег», «4:0 в пользу Танечки» (Одесская киностудия), «Не хочу быть взрослым» («Мосфильм»).

Было создано несколько киносказок, среди которых следует отметить «Ослиную шкуру» («Ленфильм»), а также экранизацию русской былины «Василий Буслаев» (Киностудия имени М. Горького).

Состоялся ряд удачных режиссерских дебютов в детском кино (В. Волков, У. Сапаров, С. Исраэлян). Однако это не снимает с повестки дня вопрос о дальнейшей подготовке творческих кадров для работы в кинематографе для детей и подростков. Очевидно, именно «кадровый голод» привел к тому, что ниже своих возможностей выступили с детскими фильмами киностудии «Узбекфильм», «Грузия-фильм», «Таллинфильм», «Азербайджанфильм». Общим существенным недостатком репертуара 1982 года является его тематическая узость — отсутствуют фильмы о трудовом воспитании, профориентации, пионерской и комсомольской жизни школьных коллективов. Нет интересных фильмов для ребят из серии «Жизнь замечательных людей».

●

Решение проблем, осмысление вопросов, выдвинутых вчерашней и сегодняшней практикой советского кино, — дело неотложное. От этого зависит и наш завтрашний день. Ведь кинопроцесс не знает остановок. И сейчас идет достаточно напряженная работа над планами 1983 года, закладывается основа плана 1984 года. Можно надеяться, что замыслы фильмов «Время желаний» (сценарий А. Гребнева, режиссер Ю. Райзман), «Расставание» (сценарий Э. Володарского, режиссер Г. Егиазаров), «Февральские окна» (сценарий В. Кузнецова, режиссер Н. Мащенко), «Неудобный человек» (сценарий А. Деледика, режиссер В. Туров), «Парк» (сценарий Р. Ибрагимбекова, режиссер Р. Оджагов) будут успешными попытками художественного анализа современной темы.

В плане имеются такие фильмы историко-революционной, героической темы, как «Первая конная», «Мать», «Народный комиссар» («Мосфильм»), «Челюскинцы» («Ленфильм»), серьезными работами должны стать картины

«Рождение республики» («Беларусьфильм»), «Заревò над Днестром» («Молдова-филм»).

К сорокалетию Победы над фашизмом готовятся масштабные ленты «Битва за Москву» (режиссер Ю. Озеров) и «Победа» (режиссер Е. Матвеев). О подвиге советского народа расскажут также фильмы «Кремлевские курсанты», «Дважды рожденный», «По законам военного времени», «Ворота в небо» («Мосфильм») и многие другие.

В различной стадии производства находятся фильмы плана 1983 года, которые — можно надеяться — вызовут интерес зрителей. Среди них фильмы «Берег» А. Алова и В. Наумова, «Жаркое лето в Кабуле» А. Хамраева, «Анна Павлова» Э. Лотяну, «Без свидетелей» Н. Михалкова, «И жизнь, и слезы, и любовь» Н. Губенко и некоторые другие картины.

Чтобы интересные, значительные замыслы были реализованы достойно, Госкино СССР, студии, общественность должны постоянно и конструктивно контролировать ход производства картин и вносить коррективы в планы года с учетом требований жизни.

●

Советское киноискусство стало активным фактором мирового кинематографического процесса, который развивается сегодня на фоне сложной и напряженной международной обстановки.

Агрессивные происки империализма в военной области сочетаются с идеологической и психологической атакой против идей коммунизма, против ценностей социалистического образа жизни. Буржуазному кино здесь отводится немалая роль. За последние два-три года в Соединенных Штатах при участии и европейских кинематографистов сделан ряд картин откровенно антисоветского и антисоциалистического содержания.

Все это требует от нас активной, наступательной борьбы по разоблачению клеветы буржуазных идеологических кругов, а также действенной пропаганды советских мирных инициатив и преимуществ нашего образа жизни.

За последнее время создано несколько публицистических фильмов на международные темы, однако творческие и организационные усилия в этом направлении должны быть утроены. Встречающиеся подчас ссылки на трудности с поисками литературного материала и с организацией съемок нельзя принимать всерьез.

Говоря о международной миссии советского кино, нельзя забывать и о том, что экран был и остается высоко действенным средством наглядной пропаганды советского образа жизни, ознакомления народов многих зарубежных стран с миром реального социализма. Поэтому нужно прилагать новые усилия, чтобы закрепить определенный успех, достигнутый в зарубежном прокате нашими картинами. Здесь главное — точный учет особенностей той или иной страны и региона, сочетание демонстрации фильма с пропагандистской работой.

●

Кино — это не только область искусства, но и область производства, экономики. На эту сторону дела мы мало обращаем внимания, а между тем часто пренебрежение спецификой кинопроизводства творческими работниками отрицательно сказывается на художественных результатах. Продуктивность творчества в кинематографе прямо зависит от производственной трудовой дисциплины съемочного коллектива, от умения авторов искать и создавать рациональные, экономически выгодные формы организации работы над фильмом.

У нас многоотраслевое и сложное хозяйство, деятельность которого строится на основе перспективных и годовых планов. Касаясь этой стороны дела, необходимо отметить, что кинематограф выполнил план 1982 года по всем производственно-экономическим показателям. В прошлом году наши киностудии создали 157 художественных кинофильмов при плане 155, завершили в производстве 41 полнометражный документальный и научно-популярный фильм при плане 38, выпустили по заказу Гостелерадио СССР 113 художественных телефильмов при плане 110, осуществили производство 1367 короткометражных фильмов. По кинообслуживанию зрителей план 1982 года выполнен на 104,4 процента. Сверх плана обслужено 142,4 миллиона зрителей.

Наши объединения, киностудии и предприятия принимают меры к улучшению организации производства и совершенствованию управления кинематографическими процессами, осваивают в производстве и внедряют в эксплуатацию новые виды киноаппаратуры и кинооборудования, разрабатывают и вводят в действие нормы и нормативы трудовых затрат, расходования материальных и топливно-энергетических ресурсов. Установлены новые, способствующие росту производительности труда съемочных групп, нормы съемочных и репетиционных дней и изменены условия оплаты труда артистов, привлекаемых к съемкам в кинофильмах и телефильмах.

Вместе с тем анализ итогов работы киностудий, предприятий и организаций показал, что у нас имеются серьезные недостатки и упущения, которые снижают результаты деятельности кинематографии, приводят к излишним расходам материальных, трудовых и финансовых ресурсов.

В прошлом году мы закончили 33 художественных кинофильма с нарушением плановых сроков производства и 34 — с перерасходом сметных ассигнований. Мы все понимаем, что в творческом процессе были и будут объективные причины превышения плановых сроков.

Но мы не можем быть снисходительными к тем, кто нарушает производственную и финансовую дисциплину, к недостаткам в организации творческо-производственного процесса, к бесхозяйственности и бесконтрольности, с которыми мы встречаемся в практике работы наших киностудий.

Ревизиями и проверками, проводимыми Госкино СССР на многих студиях, отмечаются большие непроизводительные расходы из-за простоев съемочных групп, пересъемок и досъемок, оплаты межкартинных перерывов. Допускаются многократные пролонгации сроков представления литературных сценариев, участились случаи написания сценариев штатными работниками сценарно-редакционных коллегий студий и комитетов по кинематографии, проводятся не предусмотренные постановочными планами и генеральными сметами киноэкспедиции.

Есть недостатки и в работе нашей промышленности. Пока еще неритмично работают заводы НПО «Экран». На заводах объединений недостаточно активно ведется подготовка к производству новой техники.

Пришло время навести порядок в планировании работы цехов киностудий для повышения эффективности их деятельности. В этих целях необходимо установить такие показатели и условия премирования руководящих, инженерно-технических и художественно-производственных работников цехов, которые поставили бы размеры премий в прямую зависимость как от производственно-экономических показателей работы цехов, так и от сроков и качества обслуживания съемочных групп. Следует повысить ответственность производственно-творческих объединений за работу входящих в их состав съемочных групп.

Руководители киностудий, республиканских кинокомитетов и нашего главка кинопроизводства должны оперативно и конструктивно рассмотреть вопросы, связанные с решением этой задачи, и выработать предложения, направленные на укрепление хозяйственного механизма деятельности производственно-творческих объединений киностудий и упорядочение нормативов численности работников художественно-производственного персонала.

Все более сложные задачи встают перед организациями проката и кинофикации. В минувшем году нестабильно работала киносеть Армянской ССР и Грузинской ССР, что явилось следствием неудовлетворительного планирования кинорепертуара и слабой организаторской работы со зрителями.

В государственной киносети по данным на 1 октября 1982 года увеличилось количество киноустановок, не выполняющих плановые задания. Наибольшее количество таких киноустановок было в киносети Армянской ССР, Таджикской ССР.

В киносети РСФСР, Армянской ССР отмечены недостатки по обслуживанию детского зрителя, в киносети Азербайджанской ССР, Литовской ССР и Туркменской ССР снизилось количество сеансов с показом фильмов сельскохозяйственной тематики.

Можно было бы привести и другие факты нарушения ритма, снижения качества работы киносети по стране. Эти факты не новы, к ним даже, можно сказать, притерпелись работники, ответственные за состояние дел в органах кинофикации и проката. А между тем именно здесь — огромный резерв увеличения посещаемости кинотеатров, резерв повышения эффективности воздействия киноискусства.

Особого внимания требует материально-техническая база контор проката и вопрос закрепления кадров киномехаников. Еще одна проблема состоит в том, чтобы поднять на новый уровень работу с киноаудиторией, более активно формировать интересы и вкусы зрителей, вести их за собой. Нужно думать и о повышении культуры рекламы.

Сегодня мы с законной гордостью говорим о том, что фильмы отечественного производства завоевали преимущественное внимание наших зрителей. Однако в ряде республик намечается тенденция снижения удельного веса зрителей на показе отечественных картин. Руководителям республиканских Госкино нужно обратить на это особое внимание.

●

Решения ноябрьского (1982 г.) Пленума ЦК КПСС, та организаторская деятельность, которую ведет Центральный Комитет по воплощению в жизнь планов, принятых XXVI съездом партии, должны стать руководством к действию для каждого кинематографиста.

Смысл того, что предстоит нам осуществить, раскрыт в словах товарища Ю. В. Андропова в его речи на Пленуме ЦК КПСС: «Одними лозунгами дела с места не сдвинешь. Необходима большая организаторская работа партийных организаций, хозяйственных руководителей, инженерно-технических работников, чтобы каждую из наших огромных важных задач рассмотреть не только в разрезе каждой отрасли, но и каждого завода, каждого цеха, участка и, если хотите, — каждого рабочего места».

Это впрямую относится и к кинематографу, насущные проблемы и задачи которого неотделимы от забот и свершений партии и народа.

Лука Иванищенко — Зинаида Фурманова

Не жалеть трудов

Диалог с комментарием

Эти места мы видели на документальном экране: в известной короткометражной ленте «Своя земля» и в историко-публицистической эпопее «Всего дороже», в фильме третьем — «Трудное поле». Здесь, в колхозе «Радянська Украина» Черкасской области, уже тридцать лет председательствует (головуе, как говорят на Украине) Лука Алексеевич Иванищенко, Герой Социалистического Труда, депутат Верховного Совета УССР.

Сын председателя, возглавлявшего колхоз в предвоенные годы и погибшего в Великую Отечественную, участник послевоенного возрождения, Лука Иванищенко с детства осознавал и привык ощущать себя работником на родной земле.

Ценою больших трудов, от лет к десятилетиям рос, креп, набирал мощь колхоз «Радянська Украина», а вместе с ним и его бессменный председатель Лука Иванищенко. И как немыслимы перебои, перерыв в работе земли и на земле, так же нет и не может быть простоев у председателя. Все и вся требует его постоянного, деятельного внимания, приложения разума, сердца, души: и производство, и социально-бытовые нужды, и проблемы образования, воспитания, культуры. Говорят, что из всех наук Лука Алексеевич особенно любит экономику и философию. Об этом я вспомнила, сидя в его кабинете, пока он вникал в самые разные дела с самыми разными людьми — односельчанами и приезжими. Именно тогда стало мне более чем ясно, что человек этот склонен к беседам дельным, неупрощенным и не позволяет эмоциям перекрывать прицельное движение своей мысли...

... В эту поездку я отправлялась в достаточно лирическом настроении — для городского жителя это совершенно нормально: еще бы, ранней

осенью, такой теплой и щедрой в этом году, окунуться в живописную приднепровскую сельскую благодать!

Все сложилось, как и ожидала: и дорога была славной — не пресловутое деревенское бездорожье, а добротное шоссе (его немалая часть проложена на средства «Радянської Украины»), мощный «Икарус», проехав близ административно-культурного центра колхоза, остановился в самом селе, на автостоянке, через которую за день проходит немало и местных автобусов; и встретили меня приветливые, доброжелательные люди, даже детишки охотно, не мимоходом, здоровались; и в ухоженности, прибранности села чувствовалась крепкая, хозяйская рука; и, наконец, сама встреча с головою колгоспу с первых минут рождала надежду на беседу неформальную и основательную...

Словом, разговор о кино как о слагаемом духовного, общественного бытия современного социалистического села у нас с Лукой Алексеевичем Иванищенко состоялся. По мере изложения его сути я позволю себе полукомментарий-полурепортаж — по поводам и впечатлениям, правду сказать, далеко не во всем лирическим...

●

З. Фурманова. Не оттолкнуться ли нам, Лука Алексеевич, для начала от очевидного: кино — вид искусства, который крепко укоренен на селе, а уж в дотелевизионную эру экран был здесь едва ли не единственным окном во весь остальной мир? Уж вам-то памятна незаменимость тех связей между публикой и киноэкраном. Ну а сегодня что же, по вашим наблюдениям, изменилось — упрочилось или нарушилось — в характере этих взаимоотношений именно здесь, в сельской местности?

Л. Иванищенко. Что ж, помню я и те времена, когда не было у нас еще радио, когда получали мы одну лишь газету на село, к тому же не каждый умел ее прочитать, а кино — кино уже прочно обосновывалось у нас, на селе, — несло идеи Великого Октября, открывало живой образ Владимира Ильича.

Сколько важного, волнующего увидели мы благодаря кино! И как шаг за шагом проводила Советская власть глубокие социальные преобразования, и как набирала силу индустриализация, и как обновлялась жизнь в советской деревне, и как развивались культура, духовный мир людей в первом государстве рабочих и крестьян... Словом, мы привыкли воспринимать кино как авторитетного агитатора и пропагандиста, как носителя культуры, как ближайшее к нам искусство. Приобщаясь же к творениям искусства, через его образы, мощные, полнокровные, каждый из нас осмысливает сложнейшие явления сегодняшнего и вчерашнего дня, истории — явления социальные, политические, идеологические, нравственные. Задумывается над тем, что первостепенно важно и для каждой людской судьбы, и для народа, и для всего человечества. Если художнику — будь то режиссер, сценарист или актер — посчастливилось создать такое произведение, он становится властителем наших дум...

Л. А. Иванищенко, Герой Социалистического Труда, депутат Верховного Совета УССР, председатель колхоза «Радянська Украина» Черкасской области Украинской ССР

Большую радость принесла нам четырехсерийная эпопея «Вкус хлеба». Масштабная, сделан-

ная с размахом, достойным событий, положенных в ее основу, — освоения казахстанской целины, — она поведала объемно, впечатляюще, а главное — правдиво, неприукрашенно о судьбах первоцелинников. Авторам ленты — а там ведь работал целый коллектив! — удалось точно и исторически, и в массе деталей исследовать реальные события и человеческие образы.

Вроде бы это прописная истина — все свои идеи, заряд мыслей и эмоций искусство несет через фигуры героев. Но ты как-то по-новому вникаешь в суть этой истины всякий раз, когда сталкиваешься с удачно вылепленным главным героем того или иного фильма.

Так вот со мною случилось, когда я смотрел «Вкус хлеба». Конечно же, к явлению искусства арифметика неприложима, но, честное слово, половину «ответственности» за успех картины несет живой, рельефный, совсем не однозначно «идеальный» характер директора совхоза Сечкина и, конечно же, воплотивший этот образ актер С. Шакуров! Что за радость испытывал я, следя за трудной его судьбою, за неожиданными и естественными в этой неожиданности поступками Сечкина — поступками, которые диктовало ему сердце х о з я и н а, навсегда, до гробовой доски преданного земле.

Вспоминая порою фильм московских и казахстанских кинематографистов, я нет-нет а ловлю себя на почти детском, что ли, желании снова встретиться с Сечкиным, узнать, как складывалась дальше его судьба; что делать, если Сечкин оказался таким живым, узнаваемым, похожим на иных хороших и очень уважаемых людей из тех, кто умной рукою ведет большие и процветающие ныне хозяйства. Есть, наверное, тут и еще одна причина — другого свойства: не подарили нам товарищи кинематографисты, работающие в игровом кино, вслед за Сечкиным других, ему под рост, героев. Кого же еще вспоминать, с кем искать новых встреч?

Тут мне хочется сказать, что тема целины, как и тема послевоенного возрождения, — темы вечные. Потому что они дают художникам, по-моему, возможность не только знакомить новые и новые поколения зрителей с великими материальными свершениями страны, но и утверждать нетленные нравственные ценности. Я думаю, мастера экрана с новым увлечением обратились к этим пластам истории под впечатлением книг Леонида Ильича Брежнева «Возрождение» и «Целина». Среди важнейших вопросов в них со всей партийной принципиальностью, с истинно коммунистических позиций поставлены вопросы взаимоотношений руководителя и коллектива, взаимоответственности и взаимоуважения меж ними. Вопросы, программные для всех нас.

З. Ф. Вы правы, Лука Алексеевич, книги Л. И. Брежнева открыли перед кинематографом пласт плодотворных тем, крупных идей. Кино как документальное, так и игровое в них глубоко вдумывается. Но в силу специфики видов экрана быстрота творческой реакции у документалистов и «игровиков» различна...

Л. И. Я понимаю это. И все-таки думаю, что быстрота творческой реакции, которую вы упомянули, зависит еще и от страсти художника, от настроя его души. Тот же «Вкус хлеба» — разве создавать его было легко? Просто? Уверен, что нет. Однако справились же авторы со всеми творческими сложностями, сделав фильм, который стал социально и художественно зрелым вкладом «игровиков» в воплощение партийной программы, требующей всеобъемлющего активнейшего внимания к нашему селу. Но, положа руку на сердце, вы со мной согласитесь — встречаться со стоящими картинами сельской темы нам удается куда реже, чем хотелось бы.

Хочется верить, что не одна еще игровая лента большого накала, посвященная теме села, придет к жаждущему зрителю. Что все больше кинематографистов — ведущих, опытных и начинающих, молодых — повернутся, как говорили в свое время, «лицом к деревне», отдадут силы, талант исследованию темы «Человек и земля». Это же увлекательнейшее дело!

Знаете ли вы, сколько в жизни сельского человека, человека на земле, реального драматизма, волнующих событий! Это только так кажется, будто время у нас течет медленнее, размереннее, мягче, чем в городской толчее. Ведь даже двух одинаковых дней у нас не бывает, а выходные и отпуска — шту-

ка по-своему условная, потому что нет и быть не может ни выходных, ни отпусков у живой природы. С одним управились, другое зовет, третье уже на подходе — сплошной круговорот. А чем дальше, тем сложнее, никак не проще становится жизнь на селе. Планы-то грандиозные, а обеспечение этих планов — техническое, организационное, управленческое — отнюдь не всегда соответствует их уровню. Это порождает сложные проблемы, коллизии, конфликты, о них ясно говорилось на партийных съездах, Пленумах ЦК партии, в постановлениях правительства. Юрий Владимирович Андропов на ноябрьском (1982 г.) Пленуме ЦК КПСС говорил: «Необходимо создать такие условия — экономические и организационные, — которые стимулировали бы качественный, производительный труд, инициативу и предприимчивость». Слова эти, конечно же, в полную силу относятся к сельскому хозяйству. За ними — бездна тем и живых конфликтов для художников всех видов и родов искусства. Надо только хотеть и уметь вглядываться в жизнь со всеми ее сложностями, противоречиями, свершениями...

Словом, наше, сельских жителей, отношение к кино не изменилось. А вот отношение кино к нам — оно, мне кажется, нуждается в пересмотре. Притом в пересмотре, так сказать, с пристрастием. Говорю это потому, что уверен: кино, несмотря на существование телевидения, сможет по-прежнему сохранять свои позиции на селе, если... если будет постоянно о них заботиться.

Кино нынче физически, что ли, доступнее для селянина: больше стало киноустановок, залов, клубов, репертуар меняется чаще. Но вот сюжеты, форма, суть многих кинолент, я думаю, далековаты от запросов сельского зрителя. Что я имею в виду? Прежде всего то, что мало, во всяком случае куда меньше, чем хотелось бы, создается картин о жизни современного села — даже по формальному, тематическому признаку. Да к тому же к сельской действительности многие из них имеют лишь чисто внешнее отношение, село в них вроде декорации; выстроены иные из этих фильмов на пустейших сюжетах, нет там ни реальных проблем, ни полнокровных героев — нет, словом, дыхания истинной жизни. Редко, к сожалению, встречаешься на экране с произведением, по которому сразу чувствуешь: вот эти товарищи, авторы и участники, работали с искренней думой о селе, о его буднях и праздниках, о людях, которые кормят всех нас хлебом, поят молоком и при этом пекутся, чтобы и хлеба и молока было побольше и чтобы они пришлись по вкусу каждому...

А ведь мы надеемся на кино как на своего мудрого помощника, союзника в деле, которое партия на ноябрьском (1982 г.) Пленуме ЦК КПСС определила главной задачей ближайших лет, — в деле выполнения Продовольственной программы.

Не хотелось бы, чтобы меня поняли узко и однобоко: живет, мол, Иванищенко этот в селе и хочет, чтобы колхозники смотрели фильмы только про свою сельскую жизнь. Нет, это вовсе не так! Все темы и все жанры хороши, если людей по-настоящему взволнует рассказанное с экрана, будь то фильм о мире и войне или о конфликтах в производственных коллективах, о любви или о науке и искусстве. Хороши и важны картины, которые учат главному — добросовестному труду во имя Родины, во имя всеобщего благоденствия, ответственному и активному отношению к жизни, добру, любви к людям. А главный критерий тут — правда. Реальная действительность — будь то история или современность — она ведь не нуждается ни в нарочитом украшательстве, ни в фальшивом блеске лакировки. И вот еще что: по-моему, глядя на экран, каждый из нас должен понимать умом и сердцем: да, как мои предки и потомки, я тоже — творец истории и неотъемлемая ее частица. Нет, не винтик — а именно частица, целостная, со своею волей, мыслями и чувствами.

Лицо времени, в какое создавался фильм, — вот чем, в первую голову, бывает мечено произведение истинного искусства. Тогда оно живет долго-долго. Как «Чапаев», «Юность Максима», «Ленин в Октябре», «Баллада о солдате», «Председатель», «Твой современник». Лично я так понимаю...

Вот мы часто слышим, читаем, что художник имярек хотел своим фильмом «выразить себя».

Но, согласитесь, не так легко и быстро происходит эволюция в сознании и духовном мире человеческих масс, не так быстро оказываются миллионы людей подготовленными, чтобы успеть за поисками того или иного творца, за средствами выражения его художнического «я». Речь я веду вовсе не о том, чтобы лишить творческую личность права на поиск, «упростить», что ли, наше искусство. Но ведь есть поиск — и поиск. Уважая право художника на творческую самостоятельность, хочется, чтобы каждый фильм имел точный зрительский адрес; чтобы каждый сценарист и режиссер стремились быть понятыми, а следовательно — и необходимыми миллионам сограждан, где бы любой из этих сограждан ни жил и чем бы ни занимался. Тогда в глазах зрителей этот художник будет истинно народным артистом!

●

З. Ф. В кинозале колхоза «Радянська Украина», отличном, комфортабельном, до блеска прибранном, я смотрела фильм. Зрителей — не более двух десятков. Так здесь бывает, как правило, на первом вечернем сеансе, правда, ко второму публики собирается побольше. Это никого не смущает: тут, случается, «крутят кино» и для двух-трех зрителей. Понимают специфику сельскохозяйственного труда. Да и «касса» требует своего. На село спущен очень крутой, требовательный кассовый план. Потому — каждый день новый фильм. Какой? Чаще всего подобный тому, какой увидела и я, — не стану его называть, лишний раз обижать авторов, но, поверьте, лента из того разряда, что дает время от времени нашей кинопрессе повод вдумчиво исследовать, откуда берутся серые ленты. В том, что именно такие по уровню ленты составляют здесь основу кинорепертуара, меня убедили не только беседа с киномехаником, но и собственные наблюдения.

Итак, в хорошем зале посредством хорошей киноустановки демонстрировалась вполне приемлемая копия преимущественного для здешних мест экранного зрелища. В зале тихо от начала до конца сеанса, хотя не менее половины зрителей — подростки, естественные любители пошуметь по поводу и без повода. Но не шумят, не переговариваются, не смеются. Правда, на экране — трагедия, однако по большинству параметров решительно далекая от сидящих в зале. К тому же постоянно «тренируемый» кинопрокатом на сходном материале, наш терпеливый зритель едва ли не до начала сеанса знает, что к финалу картины все устроится в ней как нельзя лучше. Так что суетиться по поводу экранного действия нет оснований, да и почти пустой зал, как правило, слабо накапливает заряды коллективного соучастия, сочувствования.

Но что же все-таки, размышляю, обнаруживается здесь сейчас, в этой нейтральной тишине? Трезвое безразличие? Эмоциональная инертность? И вдруг понимаю: п р и в ы ч к а! И дети, и взрослые накопили завидный зрительский опыт механического, неопосредованного восприятия определенного рода кинолент, привыкли к самому факту их обилия, приняли «условия игры», по-своему адаптировавшись и к искусственности сюжетов, и к непритязательности исполнения — то есть к сомнительному уровню деятельности кинопроката на селе.

Ну как тут не задуматься опять и опять, к а к а я часть плотного, внушительного потока лент, ежегодно выпускаемых студиями страны, и к тому же к а к с к о р о добирается в деревню — даже в эти ухоженные, легкодоступные для любых контактов края? И если даже немалая часть, то лучшая ли, самонужнейшая, долгожданная?.. К тому же есть ли гарантия, что даже самые лучшие ленты пойдут в заполненных залах — не стихийно заполненных, а в итоге продуманной организации дела? Что говорить, об организационной стороне дела и в городе не слишком заботятся, но ведь там и афиши побогаче, и самая мощная — изустная — реклама действует в полную силу, и кинотеатров куда больше — глядишь, в каком-нибудь и ухватит горожанин рано или поздно нужный фильм...

На селе же остается надеяться только на удачу, на то, что в некий выпавший, как выигрыш в спортлото, вечер колхозник столкнется со с в о и м фильмом, жизненным, откликающимся на его чаяния, близким ему по мироощущению.

Экран притянет благодарного зрителя правдой сюжета, выпуклостью характеров, возможностью соотнести свое, личное с реальностью чувств, мыслей, поступков персонажей.

Почему мы не заботимся, чтобы наши сограждане в любом уголке страны могли увидеть самые лучшие, самые достойные фильмы, отмеченные высотою дум и чувствований, испытать высокое наслаждение, получить пищу для ума и сердца? Почему, терпя громадные творческие и идейно-художественные убытки, плывем по воле кинопрокатных волн?..

Лука Алексеевич, вот у вас в колхозе такой прекрасный зрительный зал, да и вообще, насколько я поняла, условия для успешного разрешения проблем образования, просвещения, воспитания культурой, искусством, в частности кинематографом, вы сами последовательно создаете. В какой же мере приблизился к вашим благодатным краям так называемый «культурный фронт»?

Л. И. Зал-то хороший и дорога к нему, как, наверное, сами замстили, хороша, но это все в селе. К сожалению, независимо ни от чего все еще действует принцип: а, на село — после, на селе — все пройдет! Нас это неуважение и раздражает и обижает, и не можем мы понять — почему оно живет, почему?..

Ведь мы-то свои задачи как понимаем? Хлеб — государству в первую очередь! Молоко, мясо — городу прежде всего! Так почему же нас не приобщать к социально-бытовым новшествам, к достижениям культуры своевременно и постоянно? Почему все, кому о том надлежит ведать, кому следует об этом заботиться, не думают: а как там, на селе?

Не о том, повторю, разговор, что большинство фильмов и спектаклей должно быть «про село», но о том, чтобы и экран, и сцена, и книги на правдивой, вызывающей полное доверие жизненной основе со страстью воспитывали лучшие человеческие качества. И тон разговора находили соответствующий — убеждающий, доходчивый.

Чему же прежде всего следовало бы учить людей, особенно молодых? Труду! Не поверхностно, облегченно демонстрировать «трудовой процесс», а последовательно прививать вкус к труду. К ответственности за свое дело, ну как, скажем, в известном фильме «Премия».

Бывает, что искусство напирает на эффектные стороны в той или иной работе. Не приучает ли это молодежь и в жизни искать что поэффектней? Думаю, трудно рассчитывать всерьез, что таким манером удастся сформировать человека добросовестного, сознательного, не чурающегося никакого общеполезного труда....

Когда я вижу, как в иной картине празднично вытанцовывают «работая» комбайнеры или доярки, то, честное слово, оторопь берет: как же, думаю, нам, колхозникам, спускать наших хлопцев и девчат с кинонеба на грешную землю?! Ведь, неровен час, решат, поверя экрану: вот как там, в передовых колхозах, а мы, значит, в отсталом живем, у нас работа тяжелая, в пыли, черноземе, машинном масле, навозе — и станут от нее глаза и руки отворачивать, в городские «кусты» глядеть...

Нет, экрану надо показывать нашу жизнь как она есть, без всяких ухищрений. И тут я, знаете ли, прежде всего имею в виду кино документальное. Ведь у него, мне кажется, больше возможностей увидеть и показать непосредственную правду жизни. Почему же это удается не всегда? Быть может, потому, скорее всего, что иные документалисты приезжают «на объект» с готовой программой. А программа эта, заложенная в основу работы, нередко далека от нашей повседневной действительности... Но мы-то, чудаки, хотим видеть близкое, свое и совсем не обязательно только образцово-показательное.

Да, есть у нас достижения, многие из них — плод усилий не только колхозников, но и рабочего класса, и ученых. Мы ими горды. Но ведь есть и другое — рядовые, обычные дела и трудности, их, может быть, значительно больше, и мимо них никак нельзя проходить. А кино предпочитает взять в кадр что-нибудь побогаче, повнушительней. Иначе — бедно.

Что — бедно? Ручные орудия труда? Так они, поверьте, долго еще не исчезнут. Такова и при мощных машинах специфика сельскохозяйственной работы — тысячелетиями она не казалась обузой, не принижала работавших на

земле, любивших, лелеявших землю людей. И была, и есть в этой «специфике» своя непреходящая прелесть — почему мы должны нынче се стыдливо обходить?

Да, есть у нас и та же скребница, которой мы чешем, чистим корову, и тот подойник, и ведро, и вилы, и грабли, и «лошадиный транспорт». И быть им в нашем обиходе не год и не два, а десятилетия — независимо от нашего с вами желания. Им по праву присутствовать и на экране, чтобы составили люди полное представление о деревенской жизни, о земледельческом, животноводческом труде.

Он в любом проявлении красив и благороден, этот труд — кормить страну, свой народ, и молодые должны расти в искреннем уважении к нему, реально видя при этом все его стороны. Наводя для каких-то «актуальных» целей на него дешевый блеск и лоск, мы обманываем и обкрадываем только себя. Сами ведь знаем, что настоящее, даже неброское, тысячекратно ценнее самых искусных подделок, что самая эффектная подтасовка фактов дела не возвеличит...

К чему я веду? К тому, что первейшая, может быть, задача киноискусства — воспитывать нравственность. Актуальней темы, чем воспитание нравственности, на мой взгляд, попросту нет. Пока еще далеко-далеко те горизонты, за которыми вареники будут сами прыгать в рот. Пока надо самим пахать, сеять, сапать, грамотно использовать технику, а главное — не упускать благоприятных моментов, которые нам дарит природа. Они независимы от нас, от нашей воли, но упускать их мы не вправе. А чтобы не упустить их, хлебороб обязан превыше всего ставить свой долг. То есть, несмотря ни на какие трудности или неурядицы, если надо, то двадцать четыре часа в сутки работать — в пыли, в грязи, в воде, в снегу. Это диктует ему его нравственность, потому что только так получишь дельный результат...

З. Ф. А вот фильмы о председателях колхозов поднимают ли престиж труженика земли да и вообще современной деревни, сельской жизни как таковой?

Л. И. Знаете, что меня настораживает в некоторых картинах, где действует «председательский корпус», как принято теперь говорить? Выпячивание, преувеличение именно председательской роли.

Ведь в жизни председатель умен своим коллективом, всей громадой. Будь моя воля, я бы показывал как можно шире, обстоятельнее участие этого коллектива в общем деле. Поверьте, хороший голова колгоспу — не над громадою, не сверху, а внутри нее. Только у него, если можно так выразиться, свое поручение. Кто землю пашет, кто коров доит, кто строит, кто учит, а он, голова, руководит. И все это звенья одной цепочки, а один человек с неба звезды не снимет. Куда вернее бы строить фильмы на рассказе о коллективной деятельности, о наших коллективных заботах, о взаимной зависимости всех от каждого и каждого от всех. Когда в этой связке есть что показать, — тогда и председателю истинная честь.

Ищите же, товарищи кинематографисты, героев не только среди председателей, но и среди звеньевых, бригадиров, специалистов, рядовых колхозников! Думаю, прекрасный пример таких поисков и находок дает кинематографу литература, особенно публицистика. Иногда герой, найденный очеркистом, переносится на экран — но не так уж редко при таком переносе многое теряет. Не из-за того ли, что его стараются приукрасить, вводя неоправданно эффектные сцены, полагая, что именно так надлежит пропагандировать трудовой героизм? Но ведь героизм — он коренится в реальной, а не надуманной жизни...

Быть может, есть смысл «собирать материал» в гуще действительности куда дольше? Пожить авторам среди тех людей, о которых они собираются делать картину, — пожить не в период съемочной суеты сует, когда поджимают сроки, а задолго до съемок, основательно, неспешно, обыденно. Какой бы фильм ни собирались делать — игровой, документальный, научно-популярный. Вы спросите, сколько же времени надо авторам тогда жить в селе? Отвечу так: хоть раз прожить полный год, чтобы прочувствовать от одной поры к другой весь цикл крестьянской жизни, полный ее оборот, а потом осмыслить его во времени вообще — проник-

нуться тем, что так было и тридцать, и пятьдесят, и сто, и двести лет назад, да и через тридцать или триста лет будет так же. Ведь сама природа, сама земля определяют суть и смысл этого жизненного круговорота, требуя от крестьянина истового и благородного труда. Разве это не вдохновляющее дело для художника — поддерживать в людях это ответственное отношение к работе на земле, воспитывая его в новых поколениях сельских жителей? Техника, промышленная технология, любые прогрессивные новшества никогда не отвстят полностью исконным требованиям природы, земли; для земледельческого, животноводческого труда, для преданного ему человека все они будут лишь вспомогательными средствами в работе и в жизни.

Вот где коренится извечная, непреходящая наша крестьянская героика! Отбросим боязнь показывать героя в реальных трудностях! Тот же председатель колхоза десятки раз и вымокнет, и пропотеет насквозь. Пробудет он в уборочную страду пару часов в уборочном отряде — до того пропылится весь, что одни глаза светятся: он такой, как все вокруг него. Побудет на строительстве животноводческого комплекса или на действующей ферме — весь окажется в грязи, в силосе... И это не должно отпугивать молодежь, а напротив, подготавливать ее, убеждать, что именно в этих спутниках сельской работы и есть своя непоказная героика, благородство.

Мне кажется, если фильм таких сторон не чурается, после него можно проникнуться особым уважением к его героям. Я вовсе не думаю, что все зрители скопом рванутся на село, но этого и не надо — пусть поймут, что крестьянский труд прекрасен.

Вот я все не могу забыть киргизский документальный фильм режиссера И. Герштейна «Прощай, мельница!». Там только слово «прощай», признаюсь, меня коробит. Зачем «прощай»? Пусть она здравствует еще тысячу лет, эта мельница! Что в ней непривлекательного? Пусть не каждый найдет в себе силы прожить жизнь, как прожил герой картины, — но кто-то, не сомневаюсь, найдет! Во все времена находились подвижники в большом или малом. И разве он не подвижник — скромный киргизский крестьянин? Его никто специально не украшал, в галстук не наряжал, не таскал по ухоженным скверам, не заставлял любоваться природой и т. д., и т. п. Он на своем скромном месте вырастил достойных сыновей и дочерей и живет той жизнью, обыденной и прекрасной, которой все мы, смертные, живем. Этим он привлекателен так же, как и тем, что постоянно, всю свою жизнь творит именно с в о е дело. Все это прослеживают художники, это, к счастью, показывает нам фильм... Без нажима, без акцентировки и любования — скромно и сильно, в духе своего героя.

●

Два года назад в колхозе «Радянська Украина» состоялся своеобразный праздник. Представители Украинской студии хроникально-документальных фильмов привезли только-только завершенную ленту «Своя земля» — экранный рассказ о колхозе и его голове. Зал, как охотно вспоминает парторг колхоза Николай Антонович Завалко, был полон. Картина очень понравилась; высокая оценка, поставленная кинопублицистам лично заинтересованной публикой, совпала, замечу, и с беспристрастной, официальной — «Своя земля» режиссера-оператора Александра Коваля удостоена ряда почетных наград.

Многое вместили те двадцать экранных минут — они и прошлое приоткрыли, и к сегодняшнему дню дали приглядеться, и о будущем заставили призадуматься. Да и после просмотра не хотелось расходиться сразу. Было о чем потолковать, вспоминая, как бы переживая заново все, что так емко, выразительно запечатлелось в киноленте, и — куда шире — саму жизнь. Без суеты, без деклараций, без восторженной скороговорки поведал документальный экран о главном в жизни колхоза и, конечно же, о жизни председателя, Луки Алексеевича Иванищенко. Не искусственное, а естественное, обязательное это внимание к человеку, который не просто руководит, стоит во главе, представительствует, но уже тридцать лет во благо родной — своей, нашей — земли принимает решения и отвечает за все.

Разные времена знавали колхоз и его пред-

седатель. Только после мартовского (1965 г.) Пленума ЦК КПСС стало меньше лихорадить, а тем временем ежегодные миллионные доходы колхоза уже открывали возможности для все более интенсивного, качественного хозяйствования. Не в чести здесь беспредметные разговоры о методах привлечения человека к сознательному, общественно-полезному труду, потому что главным является воспитание делом — практическое осуществление политики партии по современному, эффективному обустройству села. Здесь незачем пространно рассуждать о перспективах вообще, потому что изо дня в день, из года в год привычно всем и каждому практически использовать преимущества колхозного строя, результаты добросовестного коллективного труда, достижения советского образа жизни.

Все в «Радянській Украине» добротно и надежно: и в хозяйственной сфере, и в социально-культурной. Уже с детства здешний житель ощущает, что в планах колхоза ему гарантировано прочное место. Так, на детские сады и школы затрачивается ежегодно 120—150 тысяч рублей. Профессиональная ориентация с малых лет воспринимается как деятельная забота о настоящем и будущем родной земли и живущих на ней людей, подкрепляется разумным трудовым воспитанием. Тех, кто хочет продолжить образование, отправляют по решению общего собрания учиться как колхозных стипендиатов. Причем не только на агрономов, зоотехников, ветеринаров, а и на врачей, учителей, воспитателей детских учреждений...

«Радянська Украина» располагает более чем сотней колхозных квартир, из которых немалая часть отдана молодым специалистам. Желающие самостоятельно строиться тоже могут рассчитывать на поддержку колхоза. Рассказывают, что когда молодые люди решают вступить в брак, они обычно приходят на беседу к председателю — человеку здесь искренне уважаемому, любимому. Лука Алексеевич прежде всего спрашивает, где молодожены жить хотят — в родительском доме или отдельно? Ежели отдельно — дает колхоз молодым супругам трехкомнатную квартиру и тысячу рублей денег — обязательно на новую мебель, да с одним «условием»: народить за пять лет троих детей...

В «Радянській Украине» нет проблем с пополнением, обновлением кадров, с естественным омоложением коллектива. Люди, приезжающие или возвращающиеся сюда на работу, становятся, как правило, постоянными жителями. Сегодня в колхозе 69 работников с высшим и средним специальным образованием, 250 человек — в возрасте до тридцати пяти лет.

Вот и при мне к председателю, к парторгу (самому, на удивление, молодому при такой авторитетной работе) то и дело заходят рядовые колхозники, специалисты, руководители разных звеньев хозяйств, — и молодость многих из них уже начинаешь воспринимать как характерную черту этого трудового коллектива. И понимаешь, что не раз слышанные здесь мною слова: «Основное — ответственно, заинтересованно работать с людьми, если всерьез ожидаешь, стремишься получить во всех отношениях положительный результат» — это не бесплодная фраза из празднично-торжественного обихода, но само нравственное, гражданское существо трудов солидарных с этим суждением людей.

Ф. З. Как много у вас молодых, Лука Алексеевич!

Л. И. Верить в молодежь научил меня опыт послевоенного возрождения. Тогда ведь вся надежда была на молодые руки — юношей, девушек, подростков, даже детей. И юное поколение оправдало эту надежду, показав себя не только исполнителями, но и пионерами многих новаторских дел. Как самоотверженно трудились тогда советские люди, патриотизм солдатский превращался в патриотизм трудовой! Все это ярко нарисовано в фильме «Всего дороже». Как много вошло в него исторического материала! Ведь буквально каждый эпизод из ленты «Всего дороже» можно было бы развернуть в самостоятельный фильм, и не только документальный. Ну, скажем, историю Кирилла Орловского, поведанную в «Трудном поле». Она напомнила нам о тех, с кого берет начало образ, судьба Егора Трубникова — героя картины «Председатель», одной из немногих удавшихся попыток достоверно показать в игровом

кино послевоенное становление колхозного села.

З. Ф. Вы сами, Лука Алексеевич, были среди героев этой восьмисерийной историко-публицистической эпопеи — чрезвычайно масштабной, духовно насыщенной, мощно звучащей и в то же время доверительной по тону, точной эмоционально...

Л. И. ... документальной, хочу подчеркнуть. Документальной! Ее содержание необыкновенно дорого всем нам, но оно волнует во сто крат сильнее, потому что замечательно отражено на экране, мастерски отражено. Подумать только, что значит — старая кинохроника! Она буквально возвратила моих ровесников в молодость, даже как будто заставила опять включиться в дела тех уже далеких лет, а потом — и заново взглянуть на задачи нынешние, задуматься над ними глубже. Так фильм дал нам возможность оценить еще раз — куда мудрее! — прошлое и настоящее, сопоставить их. Лента стала событием для советских людей всех поколений. Скажу, к примеру, о своей семье. Мои дочка с зятем и сын с невесткой — люди совсем молодые. Так вот они не пропустили ни одной серии фильма, когда он шел по телевидению. Молодежь вглядывается в кадры вместе с нами, учится понимать историю своей страны, а от этого — больше ценить день настоящий. Душевное здоровье молодежи, считаю, необходимо закалять постоянно: очень уж многие блага стали восприниматься как с неба упавшие. А это расслабляет иных людей, настраивает на потребленчество — и потому так дорога способность экрана всколыхнуть, «привести в рабочее состояние» человеческую душу.

З. Ф. Лука Алексеевич, вы были гостем IV съезда кинематографистов Украины и, помню, в своем выступлении настойчиво ратовали за то, чтобы советское кино отражало и воспитывало традиции наследственности, преемственности трудовых поколений, в частности на селе.

Л. И. И сейчас готов повторить: нам, колхозникам, очень хотелось бы, чтобы профессиональная «династичность» среди тружеников сельского хозяйства отражалась в кино так же любовно, как, к примеру, «династичность» среди музыкантов, художников, ученых.

Конечно, действуют у нас на селе и свои социально-экономические и моральные факторы, которые поощряют такую наследственную преемственность хлеборобства. Но сельское хозяйство нынче — дело общенародное. Потому так необходимы здесь не только профессиональные навыки, но и профессиональная этика, кровная заинтересованность, острая способность наслаждаться нашим нелегким сельским трудом, талант созидательного поклонения земле-кормилице — и все это должно передаваться от поколения к поколению. Помощи именно в таком воспитании людей мы ждем от кино.

На ноябрьском (1982 г.) Пленуме ЦК КПСС Юрий Владимирович Андропов сказал: «Все понимают, конечно, что осуществление Продовольственной программы — дело не одного года. Это так. Но мы должны прямо сказать и другое: выполнение Продовольственной программы нельзя затягивать. Работникам агропромышленного комплекса надо изо дня в день наращивать усилия, трудиться так, чтобы огромные средства, направляемые на решение этой задачи, давали отдачу уже сегодня и еще большую — завтра».

Хочу сказать, что мы, крестьяне, считаем кинематограф одним из звеньев этого советского агропромышленного комплекса. Мы верим, что это звено прочное, крепкое, активно действующее. И мы очень хотим, чтобы каждый кинематографист — сценарист, режиссер, оператор, актер — тоже ощутил свою рабочую причастность ко всему, что связано с селом...

У каждого из нас — свое поле и своя целина. Однако главные цели у нас у всех — единые, общие, да только решаем их мы на своем участке и свойственными нам средствами. Будем же умножать свои усилия, не станем жалеть трудов ума, души, рук на общей нашей родной, единственной земле...

Колхоз «Радянська Украина»,
Черкасская область

Кинорецензия: проблемы и задачи

Анри Вартанов

Когда не хочется писать рецензию

Продолжая разговор о современной кинорецензии, начатый Ел. Бауман и И. Таланкиным в четвертом номере «Искусства кино», хочу прежде всего сказать следующее. Существует давний предрассудок, бытующий в художественной среде, будто между рецензентом и критиком пролегает почти непроходимая грань: рецензент имеет дело лишь с отдельным произведением, критик — с художественным процессом. Рецензент дает конкретную оценку, критик — рассуждает о тенденциях развития искусства. Ну и, понятно, в этой ситуации рецензия как жанр оказывается более низким по сравнению с критической статьей.

Вспоминаю семинар под названием «Рецензия», в котором мне, студенту факультета журналистики МГУ, довелось заниматься в самом начале 50-х годов. Наш руководитель Михаил Матвеевич Кузнецов, известный критик, писавший о литературе и кино, внушая нам основные понятия жанра, важное место уделял такому компоненту рецензии, как пересказ содержания произведения. Нам, остро ощущавшим необходимость исследовать специфические возможности киноискусства, такая «беллетризация» жанра казалась кощунственной. Мы до хрипоты спорили по поводу возможности в слове воплотить глубины кинематографической образности. Мы всякому, даже блестящему описанию фильма противопоставляли его анализ. Кроме того, тогда, как известно, на экраны страны выпускалось крайне малое число фильмов: каждый зритель успевал по нескольку раз посмотреть не сходившие месяцами с экранов картины. В этих условиях пересказ в рецензии всем хорошо знакомого сюжета лишался всякого смысла.

Я вспомнил историю тридцатилетней давности потому, что сегодняшнее состояние рецензии снова ставит на повестку дня вопрос, который волновал нас в те годы. В наши дни на экраны страны выпускается множество лент: даже самый отчаянный киноман не способен посмотреть и половины из них. Вроде бы это обстоятельство должно стать серьезным аргументом в пользу пересказа как одной из задач рецензента. Для читателя, не успевшего познакомиться с фильмом на экране, такой пересказ становится способом получить некоторую информацию о картине, сделать свой зрительский выбор.

Следует признать, что сегодня, более чем когда-либо прежде, рецензия обретает формы пересказа, в процессе которого расставляются оценки основным компонентам кинопроизведения. Было бы проще всего рассматривать это как трансформацию жанра или же, в худшем случае, как его упадок. Но дело, мне кажется, обстоит сложнее.

Не секрет, что проанализировать кинематографическое произведение во всей неповторимости его художественной структуры несравненно сложнее, нежели рассказать его содержание. Для этого необходимо обладать серьезными знаниями киноискусства, понимать логику его эстетической эволюции, чувствовать неповторимость художественного почерка отдельных кинематографистов. Сегодня профессиональных кинорецензентов у нас не много. Критики предпочитают писать книги, печатать статьи в сборниках и в журналах или же, на худой конец, очерки-портреты видных кинематографистов. В результате самый массовый жанр нашей кинокритики — газетная рецензия — оказался фактически в руках журнали-

стов, филологов, педагогов, любителей кино из числа постоянных зрителей. В особенности заметно это при знакомстве с подшивками областных и городских газет (не говоря уж о районных).

Несмотря на то что на экраны страны выходит ежегодно несколько сот игровых полнометражных лент (число это многократно увеличится, если к ним прибавить произведения документального, научно-популярного, мультипликационного кино, не говоря уж о массе телевизионных картин, давно превзошедших по количеству кинопродукцию), даже столичные газеты не имеют обычая регулярно, из номера в номер, рецензировать текущий кинорепертуар. Изредка возникающие попытки завести на своих страницах колонку внештатного кинообозревателя (так случалось несколько раз с «Вечерней Москвой») заканчивались одинаково: опубликовав с большим перерывом две-три рецензии своего постоянного критика, газеты оставляли эту затею. Между тем в большинстве крупных зарубежных газет (в том числе и издающихся в социалистических странах) существуют штатные кинообозреватели, задачей которых является регулярное рецензирование выходящих на экраны лент. Уточню: нам необходимо не «пересказывающее», пусть и регулярное рецензирование отдельных лент, а осмысление кинорепертуара — размышления о кинематографическом процессе. И если суждения о фильмах и о той общей культурно-художественной системе, в которую они объективно включаются, выскажет в своих рецензиях критик, завоевавший авторитет у читателей и высоким уровнем анализа картин, и широтой эстетического кругозора, и глубоким пониманием закономерностей развития искусства в целом, то насколько же более весомым станет мнение рецензента, как возрастет действенность его слова в читательской среде, в том числе и в профессиональной, кинематографической.

Спрос, как известно, рождает предложение: когда на страницах периодических изданий помещается большое число кинорецензий, возникает нужда в людях, способных изо дня в день писать о фильмах, оценивая их достоинства и недостатки. В этих условиях происходит формирование отряда критиков, обладающих особыми качествами рецензента.

Отсутствие значительного числа профессиональных кинокритиков — лишь одна из причин, по которой процветает «пересказочная» рецензия. Другая, не менее важная, состоит в том, что рецензия-анализ, в отличие от рецензии-пересказа, обнажает истинную эстетическую ценность произведения, показывает как достоинства его, так и недостатки. Эти качества рецензии-анализа не всегда устраивают некоторые газеты, предпочитающие в последнее время публиковать такие материалы об искусстве (в том числе и о кино), в которых, по возможности, было бы минимальное количество критических замечаний. Как понять такое «миролюбие»? Оно, мне кажется, непосредственно связано с той волной благодушия и «благополучизма», которая еще недавно царила на страницах печатных изданий. В этих условиях, естественно, вполне устраивала рецензия-пересказ. Ведь, как известно, часто в основу даже бездарной ленты положены важные и интересные жизненные явления, авторы ставили перед собой достойные цели, проводились правильные, подчас даже высокие идеи. Рецензент, который пересказывает «благие намерения» авторов, способен создать у читателя впечатление, что ему предстоит встретиться на экране с серьезным произведением искусства.

«Положительная рецензия» — не только новый, довольно странно звучащий термин, но и «направление» нашей кинокритики. Оно по душе и многим рецензентам. В самом деле, куда приятнее говорить комплименты, нежели произносить хулу. Тем более что «положительная рецензия» не только нередко имеет поддержку со стороны газеты, но в ней заинтересованы создатели фильмов. Дело в том, что нынешняя система выплаты постановочных авторам лент учитывает и такую величину, как наличие и число «положительных рецензий» на фильм. В основе своей это совершенно справедливо: высшей категорией должны отмечаться те произведения, которые нашли общественное признание. Однако притом что вооб-

ще появляется очень мало кинорецензий, набрать необходимое их число — увы! — нельзя иначе, как только способом «организации» этих самых «положительных рецензий». Хорошо, если речь идет о действительно талантливых произведениях, гораздо хуже, когда «организуются» похвальные отзывы на картины весьма скромных достоинств. Тут уж лучшей формой похвалы становится пресловутая рецензия-пересказ...

Я сказал лишь о некоторых обстоятельствах, которые формировали в последние годы особенности жанра рецензии в нашей кинокритике. Их, конечно, много больше, и взаимоотношения между ними сложные. Объективные стороны дела всякий раз обрастают множеством субъективных деталей, в которых в такой же (а может, и в большей) мере воплощены характерные особенности состояния рецензии.

Если говорить об участниках той, как сегодня принято выражаться, коммуникативной цепочки, которая возникает в связи с функционированием рецензии, то следует назвать, кроме рецензента, еще и газету (журнал), и авторов фильма, и читателя. Я подробнее остановился на фигуре рецензента, и здесь надо со всей определенностью сказать о значении индивидуального вкуса автора рецензии, о его праве и обязанности иметь свой вкус. О том, что возможны разные, подчас даже противоположные суждения об одном и том же фильме. В наш век, уважающий точность, возникла ошибочная тенденция к стремлению в одном суждении о произведении искусства, в одной рецензии дать исчерпывающую и абсолютно верную оценку. Это стремление фактически низводит личность критика до положения машины по определению тех или иных свойств фильма. Диалектика (если хотите — и парадокс одновременно) суждения художественного вкуса состоит в том, что весь спектр оценок — самых различных — имеет важное значение для всестороннего общественного осознания произведения. Сшибка разных взглядов, несходных трактовок нужна не только несовершенному фильму, но и шедевру.

Я говорю об этом азбучном качестве рецензии столь подробно потому, что оно — увы! — нередко нарушается. Нынешние редакторы-заказчики рецензий своими подсказками и правкой часто стремятся всячески нивелировать субъективный вкус рецензента, усреднить его суждение. Подчас, выслушивая предложение-заказ иного редактора, четко формулирующего, что бы конкретно он хотел прочитать в будущей рецензии, думаешь про себя: если уж редактор так хорошо знает все про рецензию, почему бы ему не написать ее самому?! Впрочем, иные редакторы не любят писать рецензии сами, однако испытывают определенную склонность их дописывать и переписывать. Вспоминаю свое изумление, когда я вдали от Москвы прочел в одной уважаемой газете вписанный в мою статью абзац с критическими замечаниями о фильме, о котором я не только не писал, но даже ничего не слышал. Было это в августе 1964 года, я в ту пору был еще молодым критиком, рассердился, но пока вернулся домой, несколько поостыл; в редакции оправдывались тем, что меня, мол, не было на месте во время сдачи материала, что-то пришлось выкинуть, а что-то другое вставить.

Прошло десять лет, и в январе 1974 года в той же газете была напечатана моя рецензия на фильм «И на Тихом океане...». В рукописи, сданной в редакцию, я с неодобрением отозвался об образном решении финала ленты — прямолинейном и назидательном. В редакции, не сказав мне об этом, в самый последний момент переделали несколько фраз рецензии таким образом, что получилось, будто я хвалю финал картины. По случайному стечению обстоятельств, в то же самое время я участвовал в обсуждении проблем современной кинорежиссуры на страницах журнала «Искусство кино». В ответ на вопросы анкеты я писал о снижении образной культуры в творчестве многих наших режиссеров и в качестве примера приводил все тот же финал из «И на Тихом океане...». Толстый кинематографический журнал, как известно, находится в производстве в течение нескольких месяцев: написанное мною в январе вышло в свет лишь в апреле. Любому внимательному читателю нашей кинематографической периодики (а ведь есть та-

кие!) может броситься в глаза «беспринципность» критика Вартанова.

Для того чтобы мои невеселые воспоминания не показались обобщающим портретом всех редакторов, с которыми приходится иметь дело кинорецензентам, скажу несколько слов о людях противоположного типа. Вспомню, как внимательны ко мне, делающему первые (наверное, не очень уверенные!) шаги на рецензентском поприще были в самом начале 60-х годов руководители отделов критики журналов «Советский экран» и «Искусство кино» — Александра Самойловна Мельман и Нина Александровна Игнатьева. Никогда не забуду, что они поверили в меня, в ту пору пишущего только на сугубо эстетические темы, и рискнули дать сразу в качестве дебюта задание отрецензировать фильмы «Наш общий друг» И. Пырьева и «На семи ветрах» С. Ростоцкого, которые в ту пору вызывали разноречивые оценки в кинематографической среде. Не секрет, что сегодня рецензентов-новичков довольно долго «выдерживают» на выступлениях по поводу тех лент, которые не делают погоды ни в области творчества, ни на поприще проката. Им обычно не доверяют рецензирование произведений известных кинематографистов, тем более если фильмы не бесспорны.

Думаю, не будет преувеличением сказать, что от таланта редактора качество будущей рецензии зависит не в меньшей мере, нежели от дарования рецензента. Причем если «руководство» бесталанного редактора ведет к подавлению личности рецензента, а то и к прямому «рукоприкладству», редактор талантливый ведет себя так, что его вроде бы и не видно: однако приглядитесь внимательнее — и вы обнаружите, как исподволь он делает все для того, чтобы выступление по поводу каждого нового фильма было максимально эффективным и в то же время творчески интересным. Для талантливого редактора будущая удача закладывается уже в тот момент, когда к определенному фильму «подбирается» определенный критик, когда редактор предлагает неожиданное решение или же непривычную форму. Вспоминаю, как А. С. Мельман предложила отрецензировать поразившую в ту пору нетрадиционностью своей драматургической структуры картину Г. Данелия «Я шагаю по Москве» в форме диалога двух критиков. Мы спорили с Михаилом Блейманом под магнитофон по поводу достоинств этой ленты, даже не понимая до конца, в чем же состоит определенность позиции каждого из нас. Опытный редактор, получив «непричесанную» стенограмму нашего спора, сразу же нашла в ней нужное полемическое зерно. Вынесла его в заглавие рецензии-спора — «Фильм-обозрение или фильм-раздумье?».

Характерно, что сам Г. Данелия, много лет спустя вспоминая эту рецензию, отмечал наше «попадание» в суть той проблемы, которая волновала авторов, составляла зерно их скрытой полемики с привычными кинематографическими представлениями.

Здесь я подошел к третьему участнику «цепочки» — к кинематографическому автору. Существует давний спор по поводу того, кому предназначена рецензия: кинематографисту или же зрителю. Думаю, тут не может быть однозначного ответа: в зависимости от типа издания, особенностей манеры рецензента, характера фильма на передний план выходит то одна, то другая задача, а вместе с нею тот или иной адресат. Идеальным же, с моей точки зрения, является случай, когда рецензия, написанная даже для массовой печати, то есть в основном рассчитанная на зрителя, что-то важное сообщает и авторам ленты.

Надо с сожалением заметить, что культура профессионального обсуждения достоинств и недостатков конкретного кинопроизведения в последнее время снизилась. Вернее, даже изменился самый характер разговора о фильме Еще не так давно была жива идущая из 20-х годов традиция доброжелательного, но при этом очень строгого обсуждения новой ленты в профессиональных коллективах. Впрочем, и сегодня о каждой новой ленте говорится немало слов: на худсовете объединения, затем на большом студийном худсовете, на комиссии по присуждению категорий и т. д. Однако мне кажется, во всех этих обсуждениях дает себя знать та «сверхзадача», которой они подчинены: ведь и объединению, и

студии, да и комиссии по категориям хочется представить фильм в самом лучшем свете. Так случилось, что многие наши кинематографисты — в особенности ведущие — в последние годы слышат только мажорные отзывы об их работах. А ведь художнику нужно — ох как нужно! — постоянно слышать строгие, нелицеприятные, профессиональные суждения о том, что он делает, как развивается, об исповедуемых им художественных вкусах и идеалах. Об этом хорошо сказал И. Таланкин в статье «Товарищ Критик».

Многие кинематографисты потеряли вкус к восприятию суждения-мысли рецензента: они предпочитают простую и ясную форму суждения-оценки. Сделав очередную картину, ее авторы, как известно, заказывают газетные вырезки и в течение нескольких месяцев читают поступающие отклики, деля их на «за» и «против». Иногда мне кажется, что многие с большим удовольствием восприняли бы введение в нашу практику распространенной в западных изданиях системы оценок фильмов с помощью звездочек-баллов: от двух и трех, означающих, что лента плоха или же посредственна, до четырех и пяти, что свидетельствует о ее хорошем или даже отличном качестве. Этих кинематографистов, я заметил, откровенно раздражают рецензии-размышления, из которых сразу не поймешь, хвалит или бранит картину критик.

Все это приводит, к сожалению, к огрублению палитры современной рецензии: многие критики, заметив, что даже авторы фильмов не очень-то ценят их способность в глубоком и сложном анализе прийти к неординарным и свежим выводам, постепенно теряют вкус к такому анализу.

И, наконец, последний, четвертый участник той коммуникации, имя которой «кинорецензия», — зритель-читатель. Это, согласитесь, тот человек, который имеет возможность объективно, со стороны посмотреть на всех трех своих «предшественников»: автора ленты, ее рецензента и журналиста-редактора. Было время (в пору, когда я занимался в семинаре Михаила Матвеевича Кузнецова), когда зрители воспринимали рецензии на фильмы довольно странным образом: к лентам, разруганным критикой, проявляли какой-то болезненный интерес, стремились их как можно скорее посмотреть, а по отношению к картинам, объявленным шедеврами, сохраняли непонятное спокойствие.

Сегодня, мне кажется, широкое распространение «положительных рецензий» сделало свое дело: интерес читателей массовой прессы к этому жанру явно упал. Социологи кино, проводя исследования зрительской аудитории, обнаружили, что нынешние зрители, решая, идти им или не идти на тот или иной фильм, пользуются, увы, не рекомендациями рецензентов, а советами знакомых и друзей. Думаю, что это обстоятельство должно стать очень серьезным поводом для того, чтобы нам всерьез задуматься над сегодняшним состоянием самого массового из кинокритических жанров.

Михаил Глузский

«Критическая режиссура»

Как мне представляется, основное завоевание критики в последние годы состоит в том, что, помимо оценки, которая дается отдельному фильму, работе конкретного мастера, в рецензиях делаются попытки глубоко анализировать явления, тенденции и закономерности современного художественного процесса. Если это и не стало еще качеством, повсеместно распространенным, то тенденция к этому видна.

Мы являемся свидетелями того, как приближение к нуждам и запросам текущей художественной практики вызвало интенсивный процесс в самой критике: здесь постоянно появляются новые жанры и формы. Активно обсуждаются актуальные для кинопроцесса темы: зрительские интересы или вопросы режиссуры, или обилие «средних» фильмов, или проблемы стилей, жанров и т. д. Эти и многие другие

проблемы подготовлены ходом самой жизни, движением, развитием искусства. Критик должен вовремя подметить их, осмыслить, объяснить, чтобы повести за собой художника. Настоящая критика — та, что идет впереди искусства.

Я актер и хочу сказать о том, какое отражение находит в кинорецензиях работа актера в кино.

Что мы обычно читаем в них об актере? «...Талантливая работа артиста...», «... удача исполнителя...», «...несмотря на участие талантливого актера..», «...артист еще раз подтвердил, что...» и так далее. Разве это дело? Я за то, чтобы о нашей работе говорили обоснованно и развернуто.

А уж если актер знаменит, увенчан званиями, то как бы не принято всерьез, глубоко и ответственно писать о его неудачах, о том, например, что он повторяется, идет на недопустимые компромиссы. Нет, комплиментарность еще не изжита. Пусть критик не оглядывается на наши прошлые заслуги! Все, что мы сделали в прошлом, это хороший запас, который мы обязаны постоянно пополнять, а не вечный огород, с которого можно бесконечно снимать урожай. Прочитайте, например, статьи об участии Комиссаржевской в спектаклях Мейерхольда. Сколько разных суждений о величайшей русской актрисе! И все они дельны, доказательны, подробны! Такой должна быть рецензия: помощником актера и даже его учителем. Не прислугой, не нянькой, не поводырем, а соавтором, единомышленником, участником творческого процесса.

Я убежден, что настоящая критика — это своего рода режиссура, и, как и режиссура, кинокритика должна быть серьезной творческой школой.

Актер театра работает в коллективе, в школе, если это театр Товстоногова, Захарова, Любимова. Актеру кино приходится работать с самыми разными режиссерами, подчас он находится в очень сложном положении некоего передаточного материала от постановщика к постановщику. Обладает ли каждый кинорежиссер качествами судьи, учителя, педагога? Может ли он обогатить актера? Не тормозит ли иногда его развитие? Рецензенты должны, я думаю, особо обращать на это внимание: анализ актерской игры невозможен без анализа режиссуры.

Недостаточен он и без «критической режиссуры», без понимания индивидуальности актера, знания пройденного пути и предчувствия последующей судьбы, без искренней заботы о художнике. Особенно молодом.

Мне запомнилась большая статья В. Фролова в «Комсомольской правде» о «Тихом Доне» С. Герасимова. Рецензент анализировал работу всех авторов фильма, немало говорил об актерах. О себе я там прочел: «...и просто поразителен М. Глузский...» И далее следовал краткий разбор исполнения роли есаула Калмыкова.

Это запомнилось — конечно, запомнилось потому, что на том этапе утвердило меня, помогло и морально, и творчески.

Тогда я большего и не ждал, и, полагаю, мой скромный вклад в «Тихий Дон» не заслуживал подробного разбора при том обилии крупных и первоклассных актерских работ, которыми насыщен фильм Герасимова. Хорошо, когда актера, особенно начинающего или малоизвестного, замечает талантливый рецензент, точно оценивает его работу. Однако именно сегодня нам этого уже мало. Мы хотим работать лучше, интенсивней в каждой роли, от главной до эпизодической, хотим играть крупно — независимо от объема роли, у нас разные творческие почерки, каждый шаг требует от нас труда, поисков, мы знаем и удачи, и поражения — вот эта повседневность актерской жизни, эти превратности судьбы, как говорили в старину, должны всерьез интересовать рецензентов.

Ведь это очень важно — не просто заметить актера, а постоянно следить за ним, обдумывать его работы, делиться своими наблюдениями, спорить, не ограничиваясь пусть лестными, но безразлично-деликатными фразами. Мы уважаем и ценим критика, имеющего свою точку зрения и умеющего ее доказать. Пусть я с ним не соглашусь, поспорю, но как с творческим человеком, и этот спор обогатит нас обоих.

Разборы и размышления

В. Кичин

Вокруг смеха

ФИЛЬМЫ «О НИХ» И ФИЛЬМЫ «О НАС»

Для сравнения — что должно смешить нас в «Спортлото-82»?

Эстрадная колоритность персонажей. Эстрадный пружинистый ритм — действие не разворачивается, а устремляется, нужно успеть за полтора часа растолковать зрителю все перипетии хитроумной коллизии. Коллизии подчинено все, тут нет времени наблюдать, нет места житейским подробностям, каждый кадр выполняет только одну функцию — создает особую микроструктуру особого комедийного мира. Любой элемент реального быта взорвал бы эту структуру — его сюда и не допускают. Более всего это сказывается на диалоге. В нем нет узнаваемых, уличных, «магнитофонных» звучаний. Диалог предельно утилитарен, никто ничего не говорит и не делает такого, что не имело бы самого прямого отношения к интриге.

Комедийные трюки — это звездные секунды фильма, это его патроны в патронташе, то, ради чего — предполагают авторы — мы пришли в кинозал. Монтаж здесь становится коротким, стремительным: бутыль катится по дороге... рука мотоциклиста пытается ее поймать... бутыль на дороге... колесо мотоцикла... рука мотоциклиста... бутыль летит с горы... за ней мотоцикл с мотоциклистом... и так две страницы монтажного листа, добрых три десятка кадров и всего несколько секунд экранного времени. Мы смеемся, захваченные этим движением, этой лихо придуманной погоней, этим грохотом, галопом, сверканием экрана. Но, отсмеявшись, чувствуем пустоту. Смех был рефлекторным, как от щекотки. Это безусловная реакция. Она работала так же безотказно и в «Псе Барбосе», и в «Кавказской пленнице», но в «Псе Барбосе» зло, затеянное комедийными персонажами, обрушивалось на них же, и нас объединяли в смеющемся зале не только уморительный трюк, но и жажда свершающегося справедливого возмездия. В развлекательной ленте был еще и смысл.

Над чем мы смеемся в «Любимой женщине механика Гаврилова»?

Женщина в возрасте последних надежд ждет любимого у дверей загса. Он не приходит. Она все-таки ждет. Она верит. Она всем рассказывает о своем Гаврилове, как не рассказывают даже о принце героини старых сказок. Потому что у принцев не было ни решительности Гаврилова, ни отчаянности его, ни силы воли, ни душевной широты. К той же теме, что занимала авторов комедии «Берегите мужчин!», фильм С. Бодрова и П. Тодоровского идет не от казуса, а от реальной проблемы. И видит в ней не анекдот — а психологическую загадку времени. Тихие люди пошли! Разумные, тихие, расчетливые. А душе хочется праздника. В том самом смысле, как понимали его шукшинские герои — широты, действия, поступка...

И эта тоска о поступке, о решительной и отважной натуре, обо всем, что некогда воплощалось в термине «мужской характер», пронизывает фильм, скрепляет все его события, определяет его стилистику, его взрывчатый, контрастный ритм, агрессивную, напористую и тоже контрастную игру Людмилы Гурченко. Точный авторский посыл словно бы сам свершает в фильме естественный отбор необходимых средств, отсекает лишнее. И хотя все работает на тему — в этом нет нарочитости.

Являются на экран антиподы Гаврилова, типичные дети века — непонятый, вечно ноющий гений из городского театра, старый друг, деликатный настолько, что примет любовь, если только она сама свалится ему в руки, и еще третий, небритый, домашний, в шлепанцах, такого из дома выпустить страшно — погибнет на пути в булочную. А где-то там, в романтике морских просторов, бушует Гаврилов, человек действия и отваги. Его стоит ждать. Его стоит придумать, даже если его нет.

Окончание. Начало см. «ИК», 1983, № 5.

Вот уже и сложился понятный душевный мир героев, явно перекликающийся с миром тех, кто в зале, — разве им все это не знакомо, разве не вызывает ежеминутных ассоциаций, разве не могут сидящие в зале продолжить этот рассказ уже из опыта собственной жизни, собственных надежд и ожиданий, собственной реальности?

Так над чем же мы смеемся? Почему простые, без юмористической специфики слова и поступки вызывают взрывы смеха, причем не отстраненного, досужего смеха зевак, а смеха заинтересованного, доброго, сочувственного, активного? Это смех не над, а вместе с героями. Смех узнавания. Комедийность фильма обеспечена характером главной героини — это ее глазами мы видим окружающее, это ее круг внимания «выкадровывает» для нас из городской толпы то пожилого ловеласа, то юную нерешительную пару, уже ждущую ребенка, но еще поспевшую в загс, то странную группу грузин — они разбили целый бивак в городском сквере и терпеливо ждут момента, чтобы похитить из-под венца невесту. Грузины тут появились тоже не случайно — они умудрились и в наш век стрессов и склерозов сохранить древний кодекс чести, сберечь нравы рыцарских времен — нравы, которые кажутся сегодня нашему просвещенному взгляду почти языческими. Зато какими прекрасными!

Романтика поступка мощно бьется о берега рационалистического современного сознания, люди в фильме тоскуют о поступке, рвутся к нему, пытаются сломать круг наших запрограммированных реакций (несут тазы японские — надо брать, очередь выстраивается рефлекторно, люди сначала становятся и берут, а потом думают). Ждут и ищут человека действия — и мы ждем вместе с героями фильма. Ищем черты Гаврилова в других и — в себе. И если однажды найдем — станем лучше.

Здесь еще один водораздел между «полюсами качества», между кинематографом «Звездной командировки» и «Спортлото», с одной стороны, и «Любимой женщиной...», «Влюблен по собственному желанию», «Осенним марафоном» — с другой. Фильмы «о них» и «о нас». Для первых предмет рассказа — кто-то вне нас, специфический такой. Над ним можно посмеяться, можно его осудить, а мы в зале — хорошие и нравственные, мы выше, мы лучше. И все происходящее на экране касается нас только как зрителей.

Для вторых предмет анализа — мы сами. Вместе с авторами мы смеемся над собой. И смеясь, эффективней расстаемся с прошлым.

Наверное, не случайно наиболее интересные комедии последнего года объединены темой самосовершенствования. Добавим к списку «Отцов и дедов», «Предчувствие любви», «Слезы капали»...

Фильму «Влюблен по собственному желанию» мы охотно прощаем то, что вообще-то отзывается болезненно — определенную искусственность конструкции, ее придуманность. Ну конечно, вся история кажется уникальной: реальный Игорь, подобранный в подпитии сердобольной Верой где-то в метро, наутро скорее всего послал бы эту странноватую толстушку куда-нибудь подальше, не успев заинтересоваться ее глубинной красотой. Вместо этого он просит у нее помощи и даже пробует полюбить через посредство аутотренинга. Столь мощная потребность разобраться в себе и что-то изменить в несущейся под уклон жизни — в подобной натуре скорее желаемое, чем действительное.

Почему все-таки мы так легко принимаем эту нарочитость? А потому, что это не случайная нарочитость — это авторы сообщили нам условия игры. Оговорили необходимый допуск — для того, чтобы запустить в действие свой экспериментальный полигон. Нас не обманывали, напротив, пригласили разделить азарт эксперимента.

Уже были комедии о превращении деловой эмансипированной Золушки в романтическую Принцессу, о волшебном преображении не столько даже силой любви, сколько самим фактом, что в человеке с портфелем вдруг кто-то увидел женщину. Это я вспоминаю, в частности, «Служебный роман». Улыбчивая, добрая картина, взявшая за основу поэтику современной комедийной сказки. Ход событий мы знали заранее — все должно кончиться счастливо, — а получали удовольствие от подробно-

«Любимая женщина механика Гаврилова»

стей отношений, от обаятельного юмора, свойственного Брагинскому и Рязанову, от обаятельной органичности Алисы Фрейндлих и Андрея Мягкова. Фрейндлих, точно чувствуя природу сказки, и преображалась к финалу сказочно — становилась ослепительной, неузнаваемой.

Преображение, которое сыграла в фильме С. Микаэляна Евгения Глушенко — реальное. «Глаза, черт возьми, какие глаза! Как я раньше не замечал!» Все осталось при героине, хотя она, конечно, и над фигурой работала, и над походкой, и все же Вера конца картины — это та же Вера ее начала. Но в душе появился свет — ведь звезды зажигают, только если это кому-нибудь нужно... И этот свет все неуловимо изменил — и в ней и вокруг. Жизнь перестала катиться по инерции и обрела смысл.

Реальность чуда сближает эту комедию с каждым в кинозале. Это уже не кинематограф сказки — это кинематограф надежды.

Между тем в фильме наличествует и сосед с вечно заготовленной бутылочкой, и такая занятная черта Веры, как ее невиданная занудливость (без занудливости, впрочем, ничего бы и не свершилось), и попытка Игоря сбежать от нее в объятия красивой девочки с жарким взором — все есть, чтобы нам посмеяться.

Но смеемся не над внешней характерностью и не по поводу внешнего хода событий. Герои умны и нам интересны, но раз умны — значит, наделены способностью к критической самооценке, к самоиронии. Минуты, когда Вера или Игорь предаются самоанализу, — самые глубокие, но и самые смешные, и самые близкие нам в фильме. Мы примериваем этот их самоанализ к себе, нам понятно стремление двоих достучаться друг до друга. Спешка, ритм современной жизни все меньше времени оставляют нам для того, чтобы смотреть в корень событий, явлений, собственной жизни — успеть бы по вершкам... И эта общественная ситуация чревата трагикомичностью, как никакая другая.

Может быть, здесь еще одна из причин, почему смех чисто репризный, беззаботный теперь нередко гаснет в зале, не встречая поддержки и понимания. Мы теперь чаще ждем от искусства отнюдь не нового заезда в бодрой скачке — ждем мгновений, когда можно наконец остановиться, оглянуться...

Ищут дороги друг к другу герои совсем другой по духу и складу комедии — музыкальной киносказки «Предчувствие любви». Она в эту общественную ситуацию укладывается целиком и ею порождена; эксцентриада ее трюков фор-

мально не глубже эксцентриады того же «Спортлото», а разница решающая. Теледиктор, который обращается непосредственно и персонально к каждому из зрителей, беседы героя с радиорепродуктором, попытка другого героя изобрести машину для общения — вся эта наивная, кажется, фантастика безыскусно метафорична, за ней стоит внятная социальная тенденция, наша общая боль, к которой, впрочем, все мы склонны относиться с юмором. Трюки эти и метафоры срабатывают, лишь упав на взрыхленную соответствующим житейским опытом почву — в ином случае, боюсь, они покажутся пустыми и досужими упражнениями ума. Это вариации на тему уже осознанной проблемы. Ну отчего в нашем благоустроенном мире стало больше одиночества?

Да, это мы так сегодня развлекаемся. Не самообманом, но надеждой. Не отделяя смеха от известной дозы горечи (самоирония всегда горчит), не требуя и не желая беззаботности даже, как говорится, в час досуга.

С теми, кто возразит и скажет, что это неправда, что мы хотим беззаботного смеха, хотим петь и смеяться, как дети, я охотно соглашусь и отвечу: попробуйте. И если не получится — давайте признаем, что детство всегда восхитительно (как наше детство, так и некая ранняя стадия общественного сознания, а заодно и детство кинокомедии, когда быстро движущееся изображение забавляло само по себе). Но сколько бы его, это детство, ни вспоминать с ностальгией, а воспроизвести, возродить, реанимировать невозможно.

По крайней мере, еще никому из гигантов современной комедии не удавалось.

Вся художественная идея «Осеннего марафона» стоит на самоиронии. Люди, которые по невнимательности отказываются увидеть в себе черты Бузыкина, отказывают и фильму в своем расположении. Картина кажется им историей личности незначительной, не заслуживающей внимания. Они интуитивно чувствуют, что в руках авторов ювеналов бич заменен орудием более тонким, и вовсе не осуждение Бузыкина имелось в виду. Фильм приглашал нас о себе подумать. Но в этом пункте оппоненты как раз с авторами и не согласны, ибо эка невидаль — изовравшийся тип, что, собственно, с ним церемониться!

Отказываясь увидеть в этом зеркале хотя бы некоторые черты собственной физиономии, мы отказываем зеркалу в праве на существование: такой герой может существовать только как тип, как концентрат, но отнюдь не как уникум.

Самоирония — это распространеннейшее оружие современной комедии — не только знаменует ее новый и, по-моему, очень интересный этап (если судить по лучшим образцам), но и, боюсь, отнимает у нее какую-то часть потенциальных зрителей. Ведь и чувство юмора присуще, увы, не всем, самоирония, склонность к критическому самоконтролю — тем более.

Но если разобраться, стремясь к подобной типизации, кинематограф всего лишь приближается к нормальному, естественному уровню искусства, обозначенному в традициях русской литературы и драматургии. Кино становится взрослым.

В тяге современной комедии к интроспективности вряд ли нужно видеть сколько-нибудь особенную черту этого жанра. Напротив, на этой почве комедия хочет соединиться с общим развитием сегодняшнего киноискусства, отказаться от последних, явно анахроничных попыток утилитарной ориентации на развлечение «чистое», в смысле — бездумное.

Или наоборот — весь большой мир киножанров все активнее пользуется комедийными средствами, чтобы полнее и глубже открыть нам человека.

От улыбчиво-сказочных интонаций, от гармоничных звучаний «Иронии судьбы» или «Служебного романа» Э. Рязанов пришел к ядовитой иронии «Гаража» — причем если бы ирония эта была обращена к неким абстрактным фельетонным героям, картина бы избежала, думаю, львиной доли упреков, ей адресованных. Но жало фильма не обходило стороной никого: гонка за жизненными благами рождает дурную (и достаточно массовую) привычку работать в жизни локтями, а что делать, иначе окажешься в дураках. Признать существование этого зла нетрудно, труднее признаться в нем. Только... «не любит признавать никто себя в сатире» (И. Крылов).

«Вокзал для двоих» заставляет заподозрить, что Рязанов, не дай бог, вообще намерен покинуть территорию комедии. Вся первая половина фильма, живописующая историю сближения двух катастрофически разных людей, по внешним приметам еще традиционна для «прежнего» Рязанова. И все же она пестра и концертна, в ней много «номеров», которые, кажется, можно было бы без ущерба выкинуть из фильма, и характеры стали бы только ясней.

Но в том-то и дело, что характеры эти сами по себе теперь куда меньше интересуют Рязанова, чем то, что витает над ними и делает жизнь этих совсем неплохих людей — рафинированного музыканта-интеллигента и официантки из заштатного ресторана — какой-то бездомной, неустроенной, «вокзальной». В чем тут дело? А — в самочувствии человека совестливого в кругу персонажей, научившихся в каждом случае непременно урывать свой кусок. Эти персонажи хоть только о себе пекутся, но стали реальным общественным злом — вот как тот котяра, которого играет Н. Михалков. Котяра не только по характеру, но и по обстоятельствам: вечно в пути, так что срывать цветы удовольствия приходится на кратких стоянках поезда. Срывает нахрапом, все, что может. Немного конкретный персонаж, немного метафора...

Или как дорвавшаяся до мировой видеомагнитофонной культуры спекулянтка, которую играет Н. Мордюкова. Этой Дуньке уже не надо в Европу, ей и здесь хорошо, она приспособилась к условиям, научилась извлекать из них свою пользу, еще и других жить поучит.

А рафинированный пианист, а разбитная официантка, такие разные люди, в одном близки: они этому не научились. Не умеют и не хотят. И острое чувство бездомности, резкий образ неустроенности витает в фильме над конкретными характерами и конкретными обстоятельствами, добавляя в обычные для Брагинского и Рязанова лирико-комедийные ситуации внятный вкус горечи и даже злости.

Жесткость в трактовке общественной проблемы, отвага почитать, вслед за Маяковским, искусство не «отражающим зеркалом», но «увеличивающим стеклом» со всеми вытекающими отсюда последствиями и трудностями восприятия — все это сближает последнюю работу Рязанова с «Родней» Михалкова, с темой, которую активно разрабатывает в театре плеяда нового драматургического поколения — Л. Петрушевская, А. Казанцев, В. Арро... Только если, например, В. Арро в пьесе «Смотрите, кто пришел» живописует нового Лопахина, уже отвоевавшего материальный приоритет и теперь тоскующего о духовности, то Брагинский с Рязановым показали, каково этой самой духовности существовать под натиском примитивного и грубого прагматизма.

Но в общем еще вчера новая для нашего искусства цель быстро становится пристрелянной, лучи прожекторов выхватывают то один, то другой участок объекта. Зло бездуховности, которое поначалу могло казаться фантазией художника, оказывается реальным. Без паники, без истерик, как уже было рекомендовано критикой, но думать о нем надо.

КАКОЕ ВРЕМЯ НА ДВОРЕ?

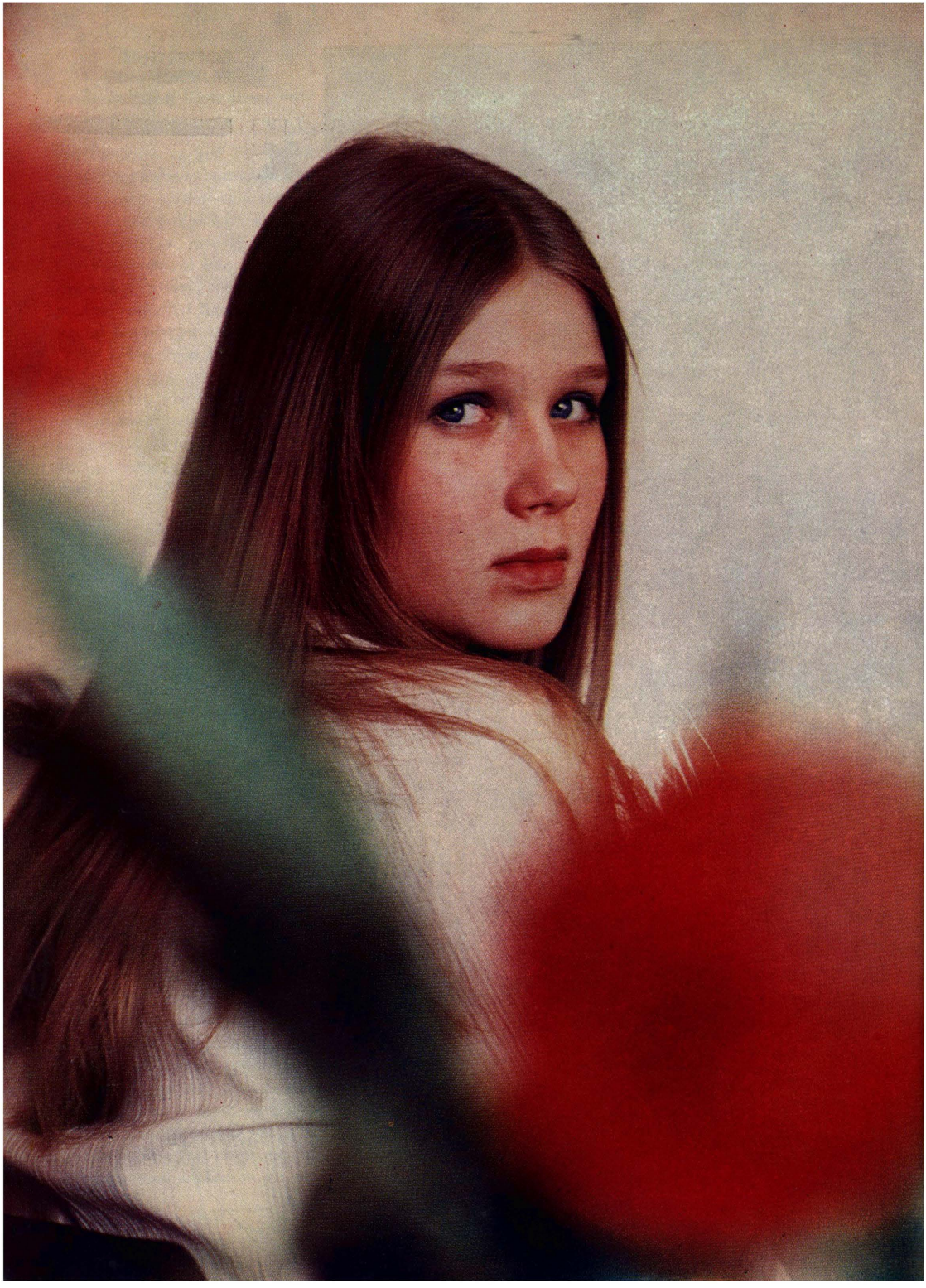
Содержательность — качество, которое впрямую связано с чувством времени, со способностью художника воспринимать его импульсы, чувствовать его тревоги, отвечать своим творчеством сегодняшним потребностям общества. Это аксиома. И для комедии — тоже.

Можно бессодержательно поставить содержательнейшую из классических комедий. Так, на мой взгляд, произошло когда-то с «Двенадцатью стульями» у Гайдая — режиссер извлек комедию из своего времени и не внедрил ее в наше, она повисла в безвременье, растворилась в вечных комедийных трюках. Собственно, она и была лишь поводом для того, чтобы вернуться к этим трюкам, прокрутить их на экране еще раз.

Разумеется, создатели картины всегда следят за тем, чтобы с формальными обозначениями эпохи все было в ажуре: тут и обилие телевизоров из «Вот такой музыки», и каратэ из «За счастьем», а создатели «Спортлото» сочли необходимым уже в названии указать совершенно точно: «82».

Почему не «81» или не «75» — объяснить

Юрий Соломин
Фото С. Иванова



Дарья Михайлова
Фото Т. Шахвердиева

Лаура Геворкян
Фото Г. Тер-Ованесова

Андрей Миронов

Фото В. Плотникова

они, думаю, не смогут. Год создания фильма, если судить по его экранному изображению, ничем не отличался от любого другого. Картину о прохиндеях, почти совершенно такую же, можно было бы снять и полвека назад.

А вот «Любимую женщину механика Гаврилова», «Осенний марафон» или «Вокзал для двоих» — нельзя. Эти картины — «дети века». Плоть от плоти наших дней, с их специфическим ритмом, заставляющим нас острее чувствовать дефицит человеческого тепла и понимания.

Только в наши дни могли бы появиться фантазии «Предчувствия любви» — современникам дружных «Трактористов» или компанейских «Свинарки и пастуха» просто не понять человека, конструирующего «машину для общения».

Сам смех и характер его, и доза тут корректируются временем, его потребностью в смехе. И, я думаю, не случайно наиболее чуткие из комедиографов программно, уже в подзаголовках своих новых картин открещиваются от «чистого», беззаботного, бездумного смеха — он ведь действительно кажется теперь механическим, неискренним, глуповатым как никогда. Улыбка комедиографа, приклеенная «на выход», как дежурная улыбка шпрехшталмейстера. Улыбка вообще. Она не более содержательна, чем пресловутые мешочки с «механическим смехом», еще одно печально симптоматичное изобретение наших десятилетий.

Смех — любого рода и вида — жив лишь тогда, когда жива причина, его вызвавшая.

...Новую комедию «Слезы капали» ее авторы Г. Данелия, А. Володин и Кир Булычев назвали «грустной сказкой». И эта сказка просто не существует вне сегодняшнего контекста, и общественного и эстетического. В фантастической истории слышны отзвуки вполне будничных, актуальных споров. О «деловом человеке», например. Картина занимает свою ячейку во времени настолько прочно, что я бы не рискнул вообразить ее, например, где-нибудь до появления нашумевшей постановки «Человека со стороны» на Малой Бронной. Мы должны были пройти через Чешкова, потом Лагутина, потом через их «идейных антиподов» из «Собственного мнения», через Потапова и ситуации «Обратной связи», через трагикомические терзания Лени Шиндина должны были пройти мы, чтобы явился Васин.

Мне, во всяком случае, так кажется.

Тут было движение общественной мысли, в искусстве шла живая полемика, шел обмен мнениями и версиями, на каждый довод появлялся контрдовод.

«Влюблен по собственному желанию»

И именно комедия предостерегает нас от крайностей плодотворной идеи. В театре — «Мы, нижеподписавшиеся...» А. Гельмана. В кино — «Слезы капали».

Добрейшему Васину попало в глаз такое занятное стеклышко, что он стал видеть в людях только плохое.

В жене — подхалимку. В невестке — приживалку. В молодоженах, празднующих свадьбу в своей будущей, пока еще не достроенной квартире, — нарушителей порядка. В расторопной секретарше, успевающей на работе переделать не только все служебные, но и кое-какие личные дела, — «разлагающий элемент». В продавщице, невинно дожевывающей свой законный бутерброд в законный обеденный перерыв, персонифицированную идею равнодушия.

И главное ведь — все правда. И жена пыталась подхалимничать, и молодожены нарушили порядок, и примерять на работе новые джинсы не стоит, и продавщицы не часто балуют нас предупредительностью.

Все правда, и все невпопад. У Васина так получается — невпопад. Потому что в глазу стеклышко. Потому что он теперь изначально видит в людях плохое. Ждет от них зла.

Васин говорит иногда такие справедливые вещи! Так хочется повторить за ним его тирады про тех, кто разучился слушать — и слышать! — своих ближних. Его страдания, его слезы — они ведь искренни, они истинны. И то, что видение веревочной петли (странный для комедии лейтмотив) начинает преследовать Васина, пока он не решится на самый отчаянный шаг — смертью своей отомстить людям, доказать им, как они неправы, — это всё ведь уже не шутка.

Авторы сочувствуют своему герою. Они еще не решили, как к нему относиться. «Он восстал за доброту, он хочет истины», — говорил во время съемок корреспонденту «Советского экрана» Е. Леонов. «Но его поступки — серия ударов по людям», — возражал ему Данелия. «Непонятный человек этот Васин», — признавался Леонов.

Следы этих колебаний сохранились в фильме. Васина можно принять за человека, который в силу каких-то объективных, вне героя существующих причин дошел до крайности, до ослепления, до того состояния, когда впору, как говорят, лезть в бутылку. Он, впрочем, и лезет — в петлю.

Но тогда, по-видимому, виновато окружение. Какие-то обстоятельства, из-за которых человек почувствовал себя в кругу повседневной мерзости — кто спорит, она ведь еще существует. Мерзости, однако, нет в фильме. Среда благожелательна, добродушна, терпелива, мы не видим ее глазами Васина. Версия о разоблачительной миссии, с которой Васин послан в этот мир, не выстраивается. Авторы поручают «анамнез» его болезни сказке: во всем виноваты тролли, и надо в этом видеть не лукавство, а снова условный ход, обозначение правил игры, условий эксперимента.

Так кто же он, «непонятный человек»?

Если разобраться, он хочет, «как лучше». Хочет, чтобы в городе был порядок и собаки гуляли где положено. Чтобы не растаскивали стройматериалы. Чтобы жильцы вселялись в дома только после того, как те будут достроены. Чтобы в рабочее время занимались только работой. Чтобы не было кругом этих маленьких компромиссов, которыми полна жизнь.

Васин хочет только того, чего когда-то хотели, за что сражались многие последователи хрестоматийного Чешкова. Но сколько от этого людям несчастий — вот ведь что удивительно.

Чешков, помнится, был незыблемо принципиален. Его не интересовали человеческие мотивы, сложившаяся система взаимоотношений между людьми казалась ему путами, мешающими рационально работать.

Не интересуют мотивы и Васина. Но принципиальность уже переросла в подозрительность. Он ждет только плохого. Поэтому и с правильнейшими, по сути, принципами вторгается к людям, как таран, все круша, всех обижая, и в самой атмосфере вокруг него повисло что-то тяжкое, мрачное.

Он не «по человечеству» действует, а по букве.

Какая же хрупкая грань отделяет, оказывается, принципиальность от подозрительности! Нужно только перестать верить в добрую волю

людей, забыть, как сказал бы юрист, о «презумпции невиновности», всех судить как потенциальных нарушителей — и готово. Даже лучшие из принципов теряют тогда назначение служить человеку, делать его счастливей. И даже неукоснительно следуя этим принципам, мы тогда теряем что-то более важное — например, радость жизни.

Фильм эмоционально передает и эту диаграмму человеческих настроений. Изящная и артистичная игра с героем постепенно становится игрой мрачноватой, тягостность ситуации микширует юмор, и лишь слезы сочувствия, которые вернули герою доброту и терпимость, возвращают и в фильм ощущение гармонии и надежды.

Разумеется, вспоминая о Чешкове, я не пытаюсь включить «грустную сказку» в цикл того кино, которое мы называем «производственным». Фильм Данелия, конечно, не из того ведомства. Это уже в наших умах происходит работа сопоставления, осознания фильма как явления современной живой, движущейся общественной мысли.

Мне важно было показать, как фильм поддерживает ее ход, учитывает то, что было уже сказано до него другими. И как сказанное в конце концов обогащает наш коллективный разум. Это и есть чувство времени.

Хоть перед нами и «легкий жанр», комедия. Серьезная комедия. Грустная комедия. Но — комедия, потому что рождена фантазией озорной и умом ироничным, потому что склонна к карнавальной игре, к осознанию несостоятельности своего героя — а точнее, определенной жизненной позиции — через смех, то сочувственный, то горький, то осуждающий.

Сочувствуем лично Васину. Осуждаем его общественную позицию, на которую он, в силу добросовестного заблуждения, себя обрек. Горько нам оттого, что у Васина этого только стеклышко в глазу — порождение фантазии, сам же он реален.

А вот возможность разных толкований героя, которую допускает фильм, пожалуй, уже противоречит природе комедийного жанра. Если быть точным, смех в зале захлестывается не только волной нашего сочувствия, но и подчас непонимания. Неясность концепции героя больно бьет по жанру — ведь сколько бы ни было оттенков смеха, а причина смешных действий должна быть очевидна. Человек может упасть от слабости или оттого, что задрал нос. В первом случае смеяться грешно. Пока мы не поймем, что же такое Васин — гладиатор, вышедший в бой с пороками окружающих, или жертва собственной ослепленности, — мы не знаем, смеяться ли нам над ним или вместе с ним. Мы не можем реагировать осознанно: смеемся над поступком, не понимая вполне его истоков. И в эти моменты вся история словно бы начинает скользить по верхам.

Не потому ли, что комедия как жанр запечатлевает уже некий итог художнической мысли — передать сам ход, незавершенность мысли ей не дано?

Ведь и сам смех — это уже своего рода итог, результат.

Совершенно иначе, но столь же точно чувство времени выражено в фильме А. Инина и Ю. Егорова «Отцы и деды». Хотя бы потому, что они берут отправной точкой все ту же актуальную проблему нашей торопливости и, как следствие, нашей разобщенности. Предлагают ей свою альтернативу, тем более неотразимую, что за ней — века и традиции.

Они показывают нам нечто такое, чего, надо признать, мы давно в кино не видели. Они показывают нормальную счастливую семью. Счастливую не потому, что нет конфликтов и размолвок. Счастливую своей прочностью, сознанием того, что иначе жить невозможно, другой судьбы герои просто не могут вообразить. Эта семья всей корневой системой уходит в глубь нашей истории, ее жизнь протекает не только в кубатуре обычной двухкомнатной (что тоже редкость в падком на декорационные излишества сегодняшнем кино) квартиры, но и в четвертом измерении, во времени — здесь сильно обаяние традиций, устоев, живой памяти, всего того, что только и способно противостоять житейскому верхоглядству и торопливости.

Выполняя, по сути, функцию пропагандистскую, формирующую, утверждающую, фильм не впадает в грех ходульности, рекламности и

прекраснодушия, не пытается жизнь приукрасить, причесать для образца. Экранная семья действительно реалистична, ей веришь, и мы еще раз можем убедиться, как много стоит в искусстве искренность художника, его влюбленность в свой «объект». «Отцы и деды» продолжают традиции популярнейшего некогда жанра «семейной повести», возвращая ему сегодня жизненную силу.

Во время демонстрации фильма в зале звучит смех. На этот раз не потому, что герои обладают выдающимся остроумием. И трюков нет вообще. Иногда мы смеемся над «маленькими слабостями». Но главным образом смеемся вместе с героями, а они смеются просто потому, что счастливы. Так смеются в молодости, от полноты жизни, избытка сил, от естественно присущего человеку оптимизма.

Так что в споре по поводу желания «петь и смеяться, как дети» победа все-таки на стороне моего предполагаемого оппонента. Своих аргументов насчет объективного хода искусства я отнюдь не снимаю. И все же...

«Я САМ ОБМАНЫВАТЬСЯ РАД...»

Семья, показанная в «Отцах и дедах», повторяю, реалистична. Но даже если б таких семей сегодня совсем было наперечет, ее стоило бы выдумать и стоило бы ее показывать с экрана. В художественном опыте таких фильмов, в их потребности подойти к общеволнующей проблеме непременно с «позитивных» румбов, откуда дует «ветер надежды», где витает просветляющая улыбка веры, наконец, в непреходящем успехе таких картин у зрителя таится загадка, которой мы только недавно отважились впервые взглянуть прямо в лицо.

...Недавно по телевидению снова показали «Близнецов». И я снова сел их смотреть.

Ностальгия по наивному детству? Симпатия к любимым актерам, которых приятно увидеть снова? И снова улыбаешься, слыша знакомое: «Еропкин на проводе!» Хотя и не бог весть какой юмор.

Как же так? Война, суровое время. И в это суровое время сделана картина улыбчивая, песенная, где война присутствует лишь как «обстоятельство времени» в лице двух матросов, находящихся в отпуске по ранению. Где-то промелькнула очередь отоваривающих карточки. Кого-то посылают «на уголечек». Вот и вся война. На экране лучезарность, милые недоразумения. Лучезарностью сияет даже сатирическая краска, которой Жаров обрисовал своего делягу Еропкина.

Ни в какие теоретические ворота все это не лезет. И тем не менее — смотрим. Снова и снова. Вот уже много лет.

А может быть, именно потому, что война, что всем плохо, что напряжены все силы и нервы, именно в этом сдвинувшемся, потрясенном мире нужен был именно этот фильм, даривший обманчивую иллюзию покоя и стабильности хотя бы там, в кинематографическом тылу?

Иллюзион...

Не случайно же на фронтах крутили «Большой вальс»! И его упоительная пышность тоже каким-то странным образом теперь связывается в нашей памяти с военным временем.

Эта связь — не от простого совпадения по годам. Она от созвучности фильма — не реалиям времени, а его душевной потребности, острой всеобщей тоске по довоенному, мирному, нарядному.

Впрочем, разве это тоже не реалия времени?

Критики недоумевали, отчего в войну и в первые послевоенные годы режиссеры устремились снимать киноопереттты. Их было как никогда много: «Воздушный извозчик», «Небесный тихоход», «Актриса», «Беспокойное хозяйство», «В шесть часов вечера после войны», «Поезд идет на Восток», «Старинный водевиль», даже «Сильва»... Мне кажется теперь, что мысль киноведов была менее прозорлива, чем чутье художников.

Сегодня мы смотрим другие фильмы о войне. Это не значит, что те были хуже. Но тогда нужны были безоговорочный оптимизм «Воздушного извозчика», мушкетерская лихость «Небесного тихохода» не меньше, чем горечь «Радуги». Нужны были фильмы, заражающие или — скажем в терминах, более подходящих времени, — заряжающие сознанием непобедимости.

Многие исследователи природы комического пишут о смехе как об источнике «психической

«Отцы и деды»

гигиены», о «терапевтической» функции комического.

Еще шаг — и мы, чего доброго, придем в этих рассуждениях к апологии того кинематографа, который сказки и сны предпочитает реальности.

Но может быть, в нашем традиционном к нему отношении есть определенная односторонность, излишняя категоричность? Может, вместе с водой мы привычно выплескиваем и нечто существенное — компенсаторную функцию искусства?

Впрочем, зачем открывать Америки? Сказано же: «Тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман...»

Вопрос только в том, нравственны ли цели авторов. Нравственны ли методы, которые они используют. И наконец, сообщают ли нам честно условия игры, координаты мира — сказочного или реального, — в которых нам предстоит существовать, пока идет фильм.

Кинокомедия — жанр, который должен не только отразить жизнь, высмеять в ней всяческую скверну, пошутить по поводу отдельных недостатков и даже не только посмеяться от полноты ощущений.

Она должна утолить нашу жажду яркого, праздничного. Жажду солнечной погоды. Жажду талантливого, гиперболизированного, фантастичного, невероятного. Жажду общаться с веселыми людьми и слушать радостную, бравурную музыку. Жажду простодушия и простоты. Жажду зрелища, пышности, экзотики. Жажду игры ума, остроумия. Жажду карнавала, который, увы, почти исчез в жизни, но его так важно сохранить в искусстве.

Жажду просветленности, какая доступна киносказке (как прекрасно удалось это Марку Захарову в фильме «Обыкновенное чудо», как точно он почувствовал нашу потребность и как артистично ей ответил!).

Жажду мудрости, таящейся в парадоксе.

Жажду истины, спрятанной в аллегории.

Жажду веселых головоломок, разминок для интеллекта.

Что толку, впрочем, перечислять все почти забытое нашим экраном, если проще вернуться к двум разновидностям смеха, которые на экране нынешнем есть и о которых шла у нас речь.

Смех искренний, по внутренней потребности художника.

И смех по обязанности, остроумие по штатному расписанию.

Пока комедия — назовем ее «серьезная» — занимается нормальным делом искусства — человековедением, откликается на изменения общественной психологии и их комментирует, комедия «первого полюса», развлекая, перестала ощущать потребности времени. В мучительных кабинетных поисках «бацилл смеха» она утратила живую, органичную связь с реальностью. И пытается — мы это видели — заменить ее связью формальной, способной удовлетворить лишь требования внутриведомственных отчетов. Смех этой комедии усредненный, вычисленный, вневременной, но склонен выдавать себя за смех актуальный, «нужный».

Причины нашей сегодняшней серьезности, нашей неспособности самозабвенно отдаться веселью, нашей размолвки с комедийными жанрами искусства, разумеется, лежат не только в кинематографе. Но стоит подумать — а не внесла ли и сама комедия в этот грустный процесс свой вклад? Не идем ли мы порой по стопам Огурцова, мечтавшего непременно и во всех случаях предварить карнавал коротенькой, минут на сорок, лекцией?

ЛЕТЕЛИ ДВА ТОРТА...

И последнее.

В своих рассуждениях я старался осторожно обходить одну деталь. Пытался понять, почему смешно или не смешно и какие в опыте сегодняшней кинокомедии видятся закономерности. А эту закономерность — самую явную — обходил стороной.

Но это было несправедливо.

Потому что не сказать о такой категории, как талант, — значит вытащить из комедии ее живую душу.

Конечно, талант важен всегда — бездарная трагедия или драма ничем не лучше бездарной комедии. Но вторичность, неоригинальность, несамостоятельность мысли или стиля мы здесь все-таки иногда прощаем. Такие произведения не остаются в истории искусства, но подчас составляют его «поток», его средний уровень — не содержат открытий, но сделаны профессионально и честно. На открытия авторы неспособны, но в кино работать могут. Не шедеврами едиными жив экран.

Несамостоятельная, вторичная комедия невыносима. Смешное — это действительно та

«Предчувствие любви»

река, в которую не ступишь дважды. Бородатый анекдот никого уже не смешит, а только раздражает. Комедия может быть либо оригинальной, либо плохой. Третьего не дано.

Может быть, еще и поэтому в комедийном мире так редок и так дорого ценится успех. Никакие закономерности, никакие вычлененные из самых смешных комедий рецепты смехотворчества тут не помогут. Шутка, повторенная дважды, становится пошлой.

«Близнецы» или «Сердца четырех» получились и остались с нами потому, что К. Юдин владел секретами смешного. Он умел создать эту улыбчивую атмосферу, которая самые свирепые комедийные условности и натяжки не просто оправдывает, но и скрепляет в единую обаятельную целостность.

Умением таким владеют немногие. Поэтому так печально, такая всегда потеря, когда комедиограф уходит из комедии. Поэтому так жаль, что больше не снимает комедий Ролан Быков, обладатель уникального, на мой взгляд, чувства смешного. Жаль, что с такой обескураживающей холодностью встречен коллегами фильм Тофика Шахвердиева «Предчувствие любви», который, при всех очевидных недостатках, отмечен также талантом создать атмосферу, согретую улыбкой, пронизанную юмором, сотканную из юмора. Жаль, что мы с таким философическим спокойствием смотрим, как уходит из кино Резо Габриадзе, самый, по-моему, оригинальный из нынешних комедиографов, и прославленная грузинская кинокомедия оттого заметно мелеет. Жаль, что давно нет фильмов Геннадия Полоки, никогда не работавшего в чистой комедии и все же внесшего в нее свой заметный вклад — опять-таки в силу комедийной закваски его таланта. Таланты ведь наперечет!

С другой стороны, легко заметить, что в условиях острого комедийного дефицита не нужно быть остроумным человеком, чтобы стать комедиографом. Достаточно подать заявку на актуальный по теме комедийный сценарий. Выйти на съемочную площадку, наклеить нос, нарисовать щеки — должно быть смешно, раз веками смешило. Но быть остроумным по долгу службы нельзя. Испытанные трюки не срабатывают. Творцы юмора не умеют найти их связь с новой реальностью.

Они не заметили, что время ушло вперед. Что киноаудитория, в прошлом сравнительно монолитная, объединенная страстью к кино как к феномену, увлеченно открывающая для себя чудеса иллюзиона, ныне, в массе своей, чудесами давно пресытилась; экран не действует более гипнотически — вон ведь сколько их, экранов, теперь развелось, за всеми и не уследишь. К такой аудитории сегодня уже нельзя выходить с привычным набором буффонных приемов — набором, который вчера еще сам по себе казался вполне достаточным. Она не без скепсиса ждет: ну-ну, это мы видели, а дальше-то что?

Трюк как самостоятельная цель, как суть кинозрелища отмирает. Но возрождается как живая, активная единица киноязыка, как один из остроумных ходов авторского замысла. И мы уже не трюк здесь оцениваем, не над ним смеемся — оцениваем остроумие этого хода.

Вот летели два торта в недавних фильмах.

Летел в «Амнистии». Летел и у Рязанова в фильме «О бедном гусаре замолвите слово». Техника швыряния та же. Торт приблизительно такой же. И даже ситуации в обоих случаях психологически оправданны.

Но у Рязанова мы смеемся, отнюдь не думая о «бородатости» гэга. Торт, явившись в фильме, сработал не только «сюжетно» — он стал как бы авторской улыбкой a part, еще одним озорством в этой озорной, хотя и вполне серьезной по итогам стилизации.

В «Амнистии» торт отражает только убогость выдумки. Наша реакция — неловкость, досада. Он как мертвый картонный нос и белила, сами по себе никого насмешить не способные.

Талант — категория, к сожалению, непрогнозируемая, непланируемая, нерегулируемая. Таланты просто являются, и тогда их надо беречь. Все, что мы можем сделать для их «выращивания», — это больше им доверять.

А закономерности и тенденции мы рассматривали не для того, чтобы выработать рецепты. Это был разговор о профессионализме — том самом, без которого клоун не сможет и сердечка у себя на щеке нарисовать.

Разговор не претендует на полноту или исчерпанность, равно как и на теоретичность выводов. Они каждый раз являлись из конкретного фильма в индивидуальном порядке, и мера обобщения у каждого из них своя. Сказать какая — самое трудное.

Многие фильмы остались за пределами статьи — об одних уже так много писали, что не стоит повторяться, другие до грусти похожи на уже описанные в этих заметках — так что опять же не стоит повторяться.

Но и те и другие учитывались автором.

Фильмы прошли по экранам, рождая и разрушая надежды. В озерах плоского юмора временами показывались острова ума и таланта. Нет, мы были не так уж бедны в эти годы, раз они подарили нам фильмы Рязанова, Михалкова, Егорова, Микаэляна, Тодоровского, Данелия, Брагинского, Мережко, Володина...

Но часто острова оказывались миражами.

А мы по-прежнему хотим смеяться. Всеми оттенками и видами смеха, которые только придумали эстетики.

Но даже в парках культуры — вы заметили? — понемногу исчезают последние приюты «бездумного веселья» — «комнаты смеха», столь некогда популярные. А в тех, что еще остались, не слышно былого хохота. Редкие посетители смущенно ходят меж кривых зеркал и при всем желании не находят повода веселиться.

Смех рефлекторный, смех над пальцем, над толстым человеком, над короткими ножками или круглым животом, смех без осознания причины отмирает на глазах. Обилие эстетической информации сделало нас требовательнее.

«Комнаты смеха» теряют популярность и в искусстве. Кинокомедия вступает в пору зрелости...

ОТ РЕДАКЦИИ. Заканчивая публикацию статьи В. Кичина, редакция намерена продолжить разговор о комедии, актуальный для практики и теории советского кино.

В этом номере его ведут критики Ст. Рассадин и Ю. Богомолов на материале фильмов «Вокзал для двоих» и «Слезы капали».

Ст. Рассадин

«Вокзал, несгораемый ящик», или Несколько слов в защиту того, что в защите не нуждается

...Смешное — это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное...

Аристотель. «Об искусстве поэзии»

Когда на сцене дают что-нибудь смешное, мне очень хочется смеяться, но я тороплюсь придать себе серьезный, сосредоточенный вид; не дай бог, засмеюсь; что скажут мои соседи? Сзади меня кто-то смеется, я сурово оглядываюсь: несчастный поручик, такой же Гамлет, как я, конфузится и, как бы извиняясь за свой нечаянный смех, говорит:

— Как пошло! Какой балаган!

А. П. Чехов. «В Москве»

Опасливо заслоняясь двумя авторитетными эпиграфами, скажу нечто наибанальнейшее, однако в то же время словно бы и рискованное: Эльдар Рязанов поставил с м е ш н о й фильм. Во всяком случае, такой, где много с м е ш н о г о.

Он поставил к о м е д и ю.

Допускаю, что сам режиссер воспримет мои натужные подчеркивания с неудовольствием, — отсюда и риск. На премьере «Вокзала для двоих» в московском Доме кино он, помнится, настаивал, что это не просто комедия, а, уж разумеется, трагикомедия. Да это и во-

«Вокзал для двоих»
Сценарий Э. Брагинского и Э. Рязанова. Постановка Э. Рязанова. Оператор В. Алисов. Художник А. Борисов. Композитор А. Петров. Звукооператор О. Зильберштейн. «Мосфильм», 1982.

обще вошло в обычай. Поставив комедийный фильм, почти непременно поторопятся упредить наше восприятие, сообщив в начальных титрах: «серьезная комедия». Или «грустная». Или что-нибудь в этом роде.

Я-то сам — не из той ли же стыдливости, — сказав: «Смешной фильм», тут же и спохватился: «Во всяком случае...»

Да, конфузимся — почище московского Гамлета в поручьих эполетах.

Понять-то все это можно, и можно ли не понять? Комедия в самом деле постоянно компрометируется поделками и подделками... впрочем, если не ошибаюсь, я снова поддался той могучей инерции, против которой вознамерился протестовать. Комедию как таковую скомпрометировать не в состоянии ничто, и для современного «серьезного» (раз уж ему так хочется прозываться) комедиографа, право же, куда большей реальностью, нежели спохватистые полуремесленники, являются совсем иные его коллеги. Допустим, Аристофан, Гоголь, Грибоедов, Чаплин. Им-то не приходило в голову огораживаться оговорками «грустная» или «серьезная». Они верили в некомпрометируемое всемогущество своего жанра.

Правда, в то же время и не всемогущего, о г р а н и ч е н н о г о — в благородном и строго этимологическом смысле: обозначенного границами, как бы ни были они подвижны. Любая индивидуальность, любой стиль, любое искусство определяются не только тем, что они могут, но и тем, чего не могут, иначе они не искусство, стиль, индивидуальность, а общее место.

Надо думать, Чехов знал что делал, называя «Чайку», где шутит, кажется, один Шамраев, шутит скверно и в одиночестве хохочет над своими шутками, «комедией в четырех действиях». (За ним и Горький полагал: «Пьесы Чехова следовало бы ставить не как лирические драмы, а как лирические комедии».) И, подсказывая Станиславскому — Тригорину ныне ставшее хрестоматийным: «У него же клетчатые панталоны и дырявые башмаки», Чехов не просто довыявлял, по словам Станиславского, «трагедию подстреленной чайки», то есть, надо думать, Нины, полюбившей «не того», но и «насмешку и грубость жизни». Даже и его, чеховскую, насмешку, поскольку он обладал безбоязненным, именно насмешливым взглядом человека, который, жалея героев, имел духовную силу видеть их нелепо-смешными. Вернее, и смешными. Хоть Треплева, хоть Тузенбаха, которому доверил дорогие себе мысли и сделал воплощением сугубых нелепостей: русский человек с тройной немецкой фамилией, отменно некрасив, вероятно, до комизма, до гротеска, болтает о труде, но ничего не делает и, что хуже, не может делать, так что даже выстрел Соленого — своего рода проявление авторской «жалости», остановившей мгновение и не давшей барону Тузенбаху-Кроне-Альтшауеру возможности опускаться на кирпичном заводе. И сам этот завод — как Утопия, как обетованный Элизиум — что, ежели не едкая насмешка действительности, подхваченная автором, который, сочувствуя и сострадая, был неизменно ровен, ироничен, «нормален»? Нормален до такой степени, что Зинаида Гиппиус раздраженно обвиняла его в чрезмерной, непростительной нормальности.

Говоря к слову, единственный пока кинофильм по Чехову, где именно это его качество понято и воплощено, — «Неоконченная пьеса для механического пианино»...

Да, рассказывая о печальном, даже страшном, истинная комедия имеет право, а возможно, просто обязана сохранять хорошее, «нормальное» настроение или, лучше сказать, состояние духа. И мне кажется, без особенной нужды употребляя понятия типа «трагикомедия» (также имеющие достаточно определенный, терминологический смысл), мы путаем то, что п о л у ч и л о с ь, с тем, как п о л у ч а л о с ь. С первоосновой, с тем, что суховато зовется «материалом», а является — жизнью.

«Как ни парадоксально, — писал гениальный автор «Золотой лихорадки», — но в процессе создания комедии смешное рождается из трагического; вероятно, потому, что смех — это вызов судьбе: мы смеемся, сознавая свою беспомощность перед силами природы... Смеемся, чтобы не сойти с ума. Я прочел книгу об отряде Доннера, который по пути в Калифор-

нию сбился с дороги и был застигнут бураном в горах Сьерры-Невады. Из ста шестидесяти человек остались в живых только восемнадцать — почти все погибли от голода и холода. Некоторые не остановились перед людоедством, поедая мертвецов, другие варили мокасины, чтобы как-нибудь обмануть голод. И вот эта жуткая трагедия подсказала мне один из самых смешных эпизодов фильма. Изнемогая от голода, я варю свой башмак и съедаю его, обсасывая гвозди, словно косточки нежного каплуна, а шнурки уписываю, как итальянские спагетти. Моему же товарищу, теряющему рассудок от голода, кажется, что я курица, и он пытается съесть меня».

Каннибализм, до которого дошли обезумевшие золотоискатели, ужасен. Патологичен. Чарли-цыпленок — «всего-навсего» смешон. И этот смех «никому не причиняет страдания и ни для кого не пагубен».

За что его приходится извинить.

●

В статье о Зощенко Корней Иванович Чуковский, желая доказать, что зощенковский мир не есть порождение одной фантазии, взял и перетасовал реплики «уважаемых граждан» с теми речениями, которые сам выловил в повседневности. И, предвкушая победу, предложил читателю совершить, как ему казалось, невозможное: отделить «авторское» от «настоящего».

«Вокзал для двоих»
Вера — Л. Гурченко,
Платон Рябинин — О. Басилашвили

Увы! Зощенковское узналось.

Вернее, не «увы», а «ура»: эксперимент доказал способность искусства создать столь сильную иллюзию неотличимости от «жизни как она есть», что ей доверился и весьма чуткий к языку Чуковский. И в то же время счастливо обнаружилось, что это именно искусство. Тонкое, сложное, деликатное искусство комизма.

К чему я это говорю?

К тому, что, как ни странно, вокруг «Вокзала для двоих», вероятно, обреченного на широкий зрительский успех, вдруг столкнулись, подчас до непримиримости, стороны, жарко приемлющие и жарко не приемлющие фильм, что, с моей, приемлющей, точки зрения, — дополнительное подтверждение его жизнеспособности. И уже на премьере пришлось услышать:

— Меня что, за дурака принимают? И то, что играет Гурченко, по-вашему, настоящая привокзальная официантка? А Басилашвили — подлинный лабух? Вот Никита Михалков — это да, это дело другое...

Хотя что же странного и в спорах, и в этом агрессивном сомнении, если мы термина «комедия», и того стали стесняться? То есть начали подменять критерии жанра.

Что говорить, Платон Рябинин, сыгранный Олегом Басилашвили, не слишком-то похож на беспробудно халтурящего и, стало быть, исхалтурившегося эксталанта и тем более на заключенного, воровато сующего пару апельсинов в карман бушлата.

Пуще того: Вера, она же Людмила Гурченко, при всех хитроумных оговорках сценария (выгнала мужа, осталась с ребенком, потому и пошла в официантки; замучена, затуркана, оттого и идет на обсчет и хамство...), мало походит на соответствующий типаж, в отличие, допустим, от ее неподдельно достоверной товарки Виолетты (Ольга Волкова). Тем труднее поверить, что она, такая, бегает для «любви» в служебное купе и «любит», торопясь и прислушиваясь: не сократили бы стоянку.

— Ишь! Прямо София Лорен! — сказал все тот же неглупый недоброжелатель фильма, глядя, как Вера — Гурченко, что-то там напевая и победно покачивая бедрами, удалялась, оставив за спиной обхамленного и униженного Платона; что ж, он не совсем не прав. Заступинская официантка могла видеть — хотя бы «Брак по-итальянски», и для нее вполне естественно наивно и прелестно собезьянничать, копируя иноземных или отечественных «звезд». Лайзу Минелли из «Кабаре», которую уж совсем трудно не вспомнить, когда Вера уходит от Платона — в другой раз, в другой ситуации, в другом состоянии, вот ее официантка видеть, пожалуй, никак не могла; зато ее видела артистка Гурченко, и характер этого образа из этого фильма подобное обстоятельство ни в коем случае не компрометирует.

Но идем дальше.

Органичнейшая Нонна Мордюкова, умеющая выглядеть сколком жизни, и она ведь не столько играет свою лихую перекупщицу, сколько играет в нее.

Да и блистательный Никита Михалков... Так, ли уж «настоящ» его обаятельный и страшный проводник Андрюша, что, дескать, хоть в толпу затолкай — никто не признает? Полно! Потому, между прочим, и попало на язык словцо «блистательный», что достоверность, в самом деле поразительная, есть достоверность искусства, отнюдь не скрывающего, что оно — искусство, не больше, однако и не меньше. Это не привычная знакомость типажа, а острое узнавание типа, и каким жлобом ни прикинься актер, мы все равно вспомним, что ему доводилось играть, например, и в «Я шагаю по Москве». И в какие стальные коронки ни обуй он свои зубы, эти железяки потому только и бросятся в глаза, что они смешно (смешно!) уродуют его, михалковскую физиономию. Лицо кинозвезды.

В кинохронике — была бы забавна эта металлическая ухмылка?

Сама Андреева скороговорочка («нормалек» и т. д.), на каком бы общем слуху ни было всякое отдельное слово, не магнитофонная запись «языка улицы», но его комический сгусток. Эссенция. И завидная органичность Никиты Михалкова всегда лишь провокационно (для нас) подводит его к той черте, за которой кончается тип и начинается типаж, а точнее, кончается типаж и начинается тип; дразнит нас своей почти абсолютной похожестью

на то, что можно встретить в нашем простецком быту... в том-то и дело, впрочем, что — почти. Человек как бы из гущи, из массы — но только как бы. Характер, существующий на грани правды быта и правды искусства, — вот почему то, что́ и как играет в «Вокзале...» Михалков, и есть, на мой взгляд, идеальное воплощение рязановского комедийного стиля.

По крайней мере стиля нынешнего Рязанова.

Звезды советского кино, собранные в столь плотное созвездие, не могут стать в полном смысле э т и м и людьми — жалеть ли об этом? Тогда заодно уж пожалеем и о том, что, предположим, Отар Иоселиани отчего-то — этакий капризник! — не отдал главную роль в «Певчем дрозде» Вахтангу Кикабидзе.

Логика обоих сожалений была бы одной и той же.

Если где Рязанов с Брагинским и допускают то, что в э т о м их фильме в самом деле недопустимо, так, например, в эпизоде, где... чуть не сказал: Гурченко и Басилашвили... где Вера и Платон, наругавшись, наоравшись, наконец-то мирно закусывают свадебными «остатками» в вокзальном зале ожидания: «Занятно. На этой свадьбе кто я? Жених, гость? Просто прихлебатель». — «Ну почему? Вы будете невеста». — «Тогда вы знаете кто? Жених!» — «Я жених?» — «Почему такая странная реакция? Я ж ничего смешного не сказал». — «Дорогая девочка, ну что тебе покласть?» — «Положь мне, мальчик мой, оливку...» И так далее.

Этот сверхнепритязательный треп, на сей раз действительно неотличимый от бытового разговорчика, этот сверхбесхитростный юморок («девочка» — он, а «мальчик» — она) могли пройти у режиссера «нового кино», предпочитающего актеру типаж или хотя бы стилизующего под него актера; половины этих слов могло быть попросту не слышно, да если бы мы их все пропустили мимо ушей, тоже не было бы беды: не в слове тут дело, не оно индивидуализирует героев. Но кинозвездам, поданным как звезды, нужна иная литература. Не то чтобы лучшая или худшая — иная.

О «литературе», впрочем, разговора еще не миновать.

Вообще условимся: наивно искать в комедии, хотя бы и в этой, «отражения» того, как и чем мы живем всерьез и взаправду. Соотношение между бытом и экраном свое, условное — оттого и говорю: «условимся», и даже метафоры: герой, с посильною быстротой несущийся к месту своего заключения (трансформация погони, древнейшего из приемов комедии, еще дочаплиновской, — только то, что его погоняет, не сзади, а впереди) или играющий на аккордеоне у стен родной колонии, суть метафоры комические. Повторяю: не больше, однако никак и не меньше. И даже смех, часто и безотказно взрывающийся в зале, как только речь заходит о причудах ресторанного сервиса или же плодоовощной торговли, подтверждает это со всей очевидностью.

Кто (в зависимости от природной эмоциональности) хихикает, кто хохочет, слыша с экрана, что в Верином ресторане коньяк разбавляют, а киевские котлеты жарят черт те на чем, — рассмеемся ли мы, наяву попав в такое заведение? Или хотя бы читая в «Литературной газете» очерки Анатолия Рубинова? Наша почва для сопереживания щедро унавожена, и нам смешно, горько, стыдно видеть узнаваемую ситуацию, когда всемогущие официантки объегоривают и оскорбляют Платона; нам, пожалуй, уже не смешно, а только горько и стыдно, даже на мгновение страшно смотреть, как его же, «мягкотелого», «размагниченного», унизительно избивает цельнометаллический Андрюша, из которого в этот момент прет такое, перед чем нормальному человеку свойственно, и чуть ли даже не естественно, теряться, — но и этот совсем не развеселый эпизод не нарушает линию комедийного образа и не выпадает из системы комедии; заметим, что, уходя из кадра и из фильма, Андрей и после свинского мордобоя не перестает для нас быть по-своему о б а я т е л ь н ы м. Именно так: сохраняя, во-первых, обаяние комизма, во-вторых же, Никиты Михалкова.

Все та же тонкая, но нестираемая грань между бытовой и комедийной правдой.

Тем более нечего и говорить об элементар-

ном, о том, что наши зрительские ощущения тут еще менее адекватны тем, которые мы получили бы «в натуре», то есть в шкуре Платона. Этого нет, не может быть и не должно быть; это не та территория, на которой способны состязаться жизнь и искусство или хотя бы искусство драматически обнаженное, жесткое, жестокое (вроде американской кинокартины «Инцидент») с комедийным. И, как принято выражаться, «острота» — не могу не признаться в антипатии к этому ходкому словечку — рязановского фильма совсем не в том. У комедии своя сила, своя проницательность, свои преимущества.

Преимущества, в «Вокзале для двоих» обретенные не сразу. И не без затрат.

●

Жорж Садуль в «Жизни Чарли» со снисходительностью, весьма похожей на презрение, писал о легкой комедии Америки тридцатых годов, фабульную схему которой заложил и утвердил Фрэнк Капра в фильме «Это случилось однажды ночью»:

«Софистические фильмы» (как их тогда называли) были характерны тем, что одна и та же ситуация повторялась в двадцати или тридцати вариантах. На протяжении полутора часов герой и героиня ссорятся и незадолго до счастливого окончания фильма обнаруживают, что влюблены друг в друга».

Снисходительность покажется необязательной, если сообразить, что буквально на той же основе выстроен чеховский «Медведь», но, как бы то ни было, многого ждать от четкого следования водевильной схеме не приходится — многого мы ждем от комедии «Чайка» или комедии «Вишневый сад».

«Вокзал для двоих» начат в строгом согласии с неуклонной логикой водевиля, и сама настойчивость, с какой авторы заставляют героев, Веру и Платона, ссориться и собачиться, вынуждает подозревать не менее неуклонное следование той же логике и в дальнейшем — до конца, до упора. К тому ж понаторевший зритель без труда прикидывает: какие герои... то бишь, какие актеры — Гурченко, Басилашвили! Не иначе как намечается экранный романчик.

В чем, собственно, и не ошибается; просто схема сама по себе, хоть и продолжаясь предначертанным образом, стала несущественной. Существенным стало другое.

В поэтической критике и в сетованиях самих поэтов неизменно поминаются строки Симона Чиковани, переведенные и прославленные Пастернаком: «Так проклятая рифма толкает всегда говорить совершенно не то», — поминаются тогда, когда хотят проклясть ремесло, заявить о муках слова. Примелькалась цитатка, однако в том-то и состоит здесь невольное лукавство, что Чиковани, кляня ремесло, на самом деле славит его, вернее, славит творчество, которое тем-то и отлично от ремесла, что, задумав сказать одно, художник неожиданно для себя говорит все-таки другое или по крайней мере не совсем то, что хотел сказать. Ради чего и стоит вообще работать в искусстве.

«Проклятая рифма», точнее, какой-то неведомый мне ее кинематографический аналог, и Рязанова толкнула сказать «совершенно не то». Что относится и к данному фильму, и ко всей судьбе режиссера.

Сперва — о частном, о фильме.

Удивительное дело, фильм, столь уверенно и умело начатый, вдруг спотыкается и, хуже того, начинает буксовать. Буксует довольно долго, по моим подсчетам, на протяжении четырех некратких эпизодов, а именно следующих: доедание свадебных «остатков» в зале ожидания; посещение перекупщицы по кличке Дядя Миша; базар; путь с базара, когда Платон везет Веру по улицам на багажной тележке и их перебранка начинает новый виток, а по правде говоря, повторяет старые: «Мне до вашей жены нет никакого дела..» — «А мне до вашего проводника...» — «А мне до вас...» Что само по себе утомительно, а для фильма небезопасно.

Тот же Чаплин с неостывшей яростью вспоминал многолетней давности эпизод: как владелец кинотеатра, где впервые демонстрировались «Огни большого города», вдруг, как говорится, на самом интересном месте прервал сеанс, дабы выступить с рекламой своего замечательного зала (то, что на западном теле-

видении нынче вошло в обычай), и зрителям, только-только перешедшим от пробных смешков к повальному хохоту, снова пришлось разгоняться. Странно, однако, что в случае с «Вокзалом...» им (нам) помогают расхолодиться сами авторы.

Дело не только в том, что водевиль, заданный первыми кадрами, не умирает и не сдается; дело в том, что вышеназванные эпизоды плохи и излишни (плохи, потому что излишни) даже с водевильной точки зрения. Именно с нее.

Не смешно, когда Вера и Платон, укладываясь голова к голове на вокзальной скамье, тратят дорогое экранное время на то, чтобы отвоевать друг у дружки кусочек жесткого пространства. До недоумения скучно, когда они же, возвращаясь с рынка, начинают, как в нескладной пьесе, наперебой пересказывать — один другому — предыдущий эпизод, в котором как-никак оба участвовали. И даже несомненное достоинство Рязанова — жадная любовь к актеру — оборачивается, как водится, собственным продолжением: маленький бенефис Мордюковой (к которой претензий нет) оказывается откровенно вставным номером [1], легко подлежащим и изъятию и замене; почти с таким же успехом, вернее, с неуспехом можно было бы вставить сюда хоть райкинский монолог спекулянта-перекупщика, благо таковой имеется. Почему бы и нет — тут уже логика даже не водевиля, обязанного быть цельным и стройным зрелищем, но эстрады. Концерта.

Все неплохо или, по крайней мере, неплохо на своем месте, и то же самое «перетягивание» на скамейке могло вызвать смех в фильме Леонида Гайдая (чтобы тут не почудилось уничижения, добавлю: или в одной из ранних пантомим Чаплина). В «Вокзале» это не на месте, только и всего. Уже не на месте, потому что к этому моменту водевиль все-таки начал перерождаться. Стремиться перейти в иное качество.

Произошел сбой слаженно задуманной фабулы и отчетливо намеченного стиля, и одно то, что этот сбой уж очень простодушно-очевиден (у кого? у опытнейших кинодраматургов!), наводит на размышление. Пожалуй, что и утешает — правда, только умозрительно, — по одной простой причине: да, было бы лучше, если б литературный материал не приходилось преодолевать. Но было бы куда хуже, если б его преодолевать не захотелось.

Сценарий, мне кажется, не только ниже результата, что так естественно в искусстве кинематографа, — он иной породы. Во всяком случае, в немалой своей части. Впечатление таково, будто сценаристы Брагинский и Рязанов на сей раз не вполне учли перемены, происшедшие с Рязановым-режиссером, что удивительно и по-своему даже занятно, ибо еще один Рязанов, сочинитель песни для фильма, эти перемены декларирует недвусмысленно:

Живем мы что-то без азарта,
Однообразно, как в раю.
Не бойтесь бросить все на карту
И жизнь переломить свою.

«Лирический поэт себя песней выдает, выдаст всегда», — писала Цветаева, как можно догадаться, несколько по иному поводу, но смысл-то ее слов шире повода; вот и здесь трудно не заподозрить автобиографический девиз художника. Начиная с «Гаража», Рязанов стал говорить если не «совершенно не то», то не совсем «то», что прежде, и, я думаю, недовольство некоторых зрителей этим фильмом во многом объясняется тем естественным раздражением, которое неизбежно вызывает писатель или режиссер, приучивший нас к себе «такому», а сам не ленящийся меняться. После милой гармонии превосходного фильма «Ирония судьбы» Рязанову захотелось азартного, веселого, злого «ада», а выражаясь терминологичнее, понадобилось увидеть новые, усложненные варианты соотношения в человеческой душе злого и доброго, темного и светлого, постоянного и относительного.

Не раз было говорено, что поэтика фильмов «Берегись автомобиля», «Зигзаг удачи», да, пожалуй, и «Служебного романа», родственна поэтике Ильфа и Петрова; возможно, если бы кто-нибудь занялся этим пообстоятельнее, он обнаружил бы еще большую близость, чем

[1] В отличие от прелестных эпизодов Анастасии Вознесенской, Татьяны Догилевой, той же Ольги Волковой, Александра Ширвиндта.

кажется на первый и даже на второй взгляд. Допустим, Деточкин — чем он не «положительная» модификация Остапа Бендера, чем не Бендер-идеалист? Ибо тот наказывал подпольных миллионеров хоть и ко всеобщему удовольствию, но ради корысти, этот же — ради целей наичистейших.

И так далее. Примечательно, однако, что именно с «Гаража» Рязанов шагнул (говоря, конечно, очень условно, не имея в виду сходства персонажей и тому подобного) от Ильфа и Петрова в сторону Зощенко. От их веселого превосходства над «отмирающим бытом», столь характерного для наших тридцатых годов, в частности и для Маяковского, к кропотливому зощенковскому рассмотрению того, как быт влияет на души, вмешиваясь в их устройство и переустройство, — кстати сказать, это и делает Зощенко таким «своим» в сегодняшней литературе. Раньше Рязанову важнее была победа над тем, что деформирует душу, теперь — путь к этой победе. Естественно, непростой.

Заторы, случившиеся в «Вокзале для двоих», — косвенный знак этих перемен, также, как видим, дающихся непросто. Но — происходящих.

Финальная встреча Платона и Веры, безотказно выполняющая лучезарное предсказание водевиля, исполнена уже иного смысла. Не в том дело, что она происходит в месте, для веселья не слишком оборудованном, в деревеньке под боком у колонии, где Платон отбывает наказание за чужую вину, — точнее, не только в этом. Сам драматизм и тут лишь особое качество комизма, и оптимизм, изначально присущий комедии («смех очищает»), им не потеснен. Но он не оптимизм победы, а оптимизм надежды.

Творится стародавний ритуал: кормление мужчины, «мужика», то, чем, говорят, держится дом и чему как бы соответствует и интерьер, проще сказать, изба. Вера не знает, как ей себя вести, Платон и увлечен непривычным меню, и спасается этим увлечением — они, полузабывшие друг друга, привыкают, оттаивают, вступают в какую-то забавную игру, да просто дурака валяют вместо того, чтобы сразу и голодно кинуться друг другу в объятия. И это-то дуракаваляние есть медленное высвобождение душ от всего, что с ними приключилось, потому что нормальным людям, нормальным отношениям, нормальной жизни нужны покровы, нужен ритуал, нужно — лишнее. Да, да! «Лишнее — необходимо», — сказал поэт, и в этом отношении смех, которым сопровождаются и «кормление», и сцена последующая, отчаянный бег Платона к месту отсидки, как раз является этим самым благодатно лишним. Чем-то сверх элементарно необходимого. Явлением духа, а не одной плоти. Тем отношением к жизни, даже к драме, к беде, к которому располагает только состояние внутренней свободы.

●

В фильме есть прекрасный эпизод. Еще не открытый ресторан. Швейцар без фуражки и ливреи. Мальчик, сынишка официантки, делающий под материнским присмотром уроки

«Вокзал для двоих». Андрей — Н. Михалков

и получающий за нерадивость скользящий подзатыльник. Картина «чистого», некомедийного быта. Просто быта, где люди — просто люди. Фильм словно дает себе передышку от комедийно-фабульной напряженности, и персонажи эпизода тоже переживают момент расслабленности, момент свободы от заведенной необходимости метаться на разноголосые зовы клиентов или, напротив, проявлять характер, стоически игнорируя их призывы, плакать от незаслуженной обиды или, наоборот, грубить и обсчитывать — о т в с е г о.

Перерыв. Перепутье. «Вокзал» — ни дом, ни дорога, ни путь, ни покой, ни то ни се. Или и то и се. Вот главная, так сказать, магистральная метафора фильма, притом давняя, испытанная:

Вокзал, несгораемый ящик
Разлук моих, встреч и разлук,
Испытанный друг и указчик,
Начать — не исчислить заслуг.
...Бывало, лишь рядом усядусь —
И крышка. Приник и отник.
Прощай же, пора моя радость!
Я спрыгну сейчас, проводник.

(Борис Пастернак)

«Приник и отник» — так, конечно, и в «Вокзале для двоих»; фильм настойчиво пронизан ощущением транзита, дороги, временной стоянки, создаваемым гудками, грохотом составов, полковой музыкой станционного репродуктора, комически значительными объявлениями о потерявшейся старушке без документов или ответственной победе местного «Авангарда» над воронежским «Факелом»; это не просто так называемый звуковой фон, но плоть метафоры, неотступное напоминание о вокзальной временности встречи двух людей, о пограничности их зыбкого, непрочного, безбытного существования вдвоем.

Безбытного — здесь это важно.

Да, быт, п о к а з а н н ы й в фильме, — всего лишь красочная, комедийная, «не пагубная» парафраза реального. Больше того. Посмеявшись и отсмеявшись, мы тоже как бы берем передышку от трудностей подлинных, совсем не таких забавных — если угодно, смех в комедии тоже своего рода «вокзал», «несгораемый ящик» надежд на перемены к лучшему, помянутое высвобождение души из-под бремени будничных обстоятельств. Вообще тут важны не сами по себе картинки быта, в любом случае уступающие взаправдашним картинам, тем более не меткие репризные остроты относительно сферы обслуживания, на которые мы немедля отзываемся сочувственным смехом, — важна воплощенность того, как жили и живут герои, в их характерах. Важно, через что они пробиваются друг к другу, как сказочные Кай и Герда, хотя это серьезное «что», в общем, остается за кадром. Важно, как они обретают свою освобожденность, пока — временную. Вокзальную.

А обретают по-разному. И, стало быть, разное.

В одной — не слишком удачной — пьесе все того же Зощенко есть замечательное место. Ее весьма деловитый и не очень безгрешный персонаж, подслушав врачебный приговор некоему незнакомцу, принимает его на свой счет и вслед за драматическим предощущением близящегося конца вдруг обретает чувство неслыханной, невообразимой свободы от суеты, в которой жил, от всего на свете и, главное, от себя самого — начинает раздавать то, что копил, перестает бояться того, чего боялся: «Ведь человек, допустим, умирает... Что они, черти, могут с ним?»

Ну, разумеется, все до поры, пока недоразумение не разъяснится, после чего душевный разлив входит в свои прежние берега.

Что-то похожее происходит и с Платоном. Конечно, это он, самолично, совершил главный, если не единственный, в жизни поворотный поступок, взяв на себя вину жены, которая сбила за рулем человека, однако не станем и преувеличивать: все-таки легче — именно легче! — было повести себя так, не иначе. Благородства это не умаляет но, коли на то пошло, бóльшим поступком, бóльшим мучением было бы глядеть в бессилии, как женщина, которую ты любишь — или думаешь, что любишь, — становится перед судом и идет под конвоем в колонию.

Гиперболизируя разве только слегка, так, для наглядности, скажу, что это своего рода разумный эгоизм души. Ее нравственная самозащита от большей боли, — нравственная,

не иначе. И самозащита, свидетельствующая о том, что есть чему защищаться, но...

Как бы там ни было, Платона освободила скорее ситуация, чем собственное усилие — да еще жена, так некорректно принявшая жертву. Тут как у Маяковского: «Сзади тюрьма. Впереди — ни рубля»; тюрьма, правда, не сзади, а впереди, но все равно возникает перерыв в привычном, промежуток, «вокзал». И волевое назидание песни: «Не бойтесь жизнь переменить... Стремитесь жизнь перекроить...», для вящей назидательности оттененное радиоутверждением Аллы Пугачевой: «Жизнь невозможно повернуть назад...», — к нему, Платону, относится не вполне.

Вера — вот она освобождается, меняет, перекраивает сама.

Вероятно, коренное различие их усилий на пути к «вокзалу для двоих» сценаристам и режиссеру стоило бы осознать контрастнее; сейчас это не очень заметно, и потому превосходный актер Басилашвили, обычно ищущий и находящий опору в характерности, оставшись наедине с собой, принужден играть обаятельное Нечто. Более объект, чем субъект — в резком отличии от Людмилы Гурченко, получившей щедрый и, главное, свой материал.

Это ее бенефис, ее фильм.

Традиционно говорят в похвалу: «Артист не играет, а живет...»; здесь это не прошло бы: сама атмосфера не та, чтобы «жить», а та, чтобы играть — вовсю, сплеча, хоть до перехлестов. Гурченко и играет — кажется, почти театрально, отнюдь не самозабвенно, принимая и учитывая стиль фильма (впрочем, вероятно, лучше сказать, что это он, фильм, сразу, с начала решил учитывать ее актерскую повадку). Тут примерно та же вышеупомянутая острая грань, что и в игре Никиты Михалкова, грань, разделяющая и соединяющая «серьез» и юмор, безусловность и условность.

«Пригласите меня в ресторан. Я так давно не была в ресторане» — Верина фраза словно бы мгновенная проба общего своеобразия фильма. Расчет, что мы хихикнем: официантка, да не была? Но ведь и вправду — не была. И вообще — б ы л а л и, особенно если вспомнить значение глагола самого по себе (быть — существовать), не в качестве вспомогательной связки?

«А ну, отвали, он для меня играет» (когда Платон уселся за ресторанное пианино) — тут все хорошо, и сама фраза, и то, как произносит ее Гурченко, и мгновенная бабья понятливость Виолетты, которой это сказано. Опять-таки чем серьезнее, тем смешнее, чем смешнее, тем серьезнее. Что-то вроде эгоцентризма ребенка, который угрожающе говорит: «Сейчас темно сделаю» и закрывает глаза, пребывая в полной уверенности, что и весь мир вместе с ним погружается во тьму, — только Вере и не снится быть не то что центром вселенной, но и центром чего бы то ни было, ей надо быть хоть чем-то.

И еще — когда она с Платоном остается на ночлег в пустом вагоне: «Я по купе не шляюсь». — «Я знаю». — «Ты что имеешь в виду?» Все та же пресловутая граница, грань: и да и нет, правда и неправда, «не шлялась», даже когда «шлялась», и не только потому, что на этот засеченный фильмом раз у нее с Андреем действительно «ничего не было», а потому, что убогая простота, с какой проходили прежние ее свидания, чем-то, значит, возмещалась и декорировалась — чем-то «л и ш н и м», что было в ней самой, вне и вопреки обстоятельствам и обстановке.

Смешно (и горько), горько (и смешно), что Вере доставляет «лишнее», то есть совершенно необходимое удовольствие сказать Платону, зовущему ее к себе и пытающемуся проникнуть в ее запертое купе: «Нет, ни за что!.. Наглец!..» — и, уже идя к нему, уже поворачивая дверную ручку: «Никогда!» Лукавое дамское лицемерие, в котором подозревают всех «баб» мужчины, самоуверенно числящие себя в знатоках? Игра в сопротивляющуюся невинность? Нет, ни в коем случае. Напротив, это своеобразный, хоть и стремительный, процесс очищения, как та мойка, в которую идет их вагон после этой ночи. Вере необходимо сказать «Нет!» именно потому, что полюбила. Именно потому, что многовато было в ее жизни ненужных «да», в нужность которых она так старалась поверить.

Это и есть нормальный — что не является синонимом будничной заведенности — путь души, ее сиюсекундное освобождение от того, что не нужно и, значит, противоестественно, ее осознание себя душой.

●

«А что потом?..»

Мы напрасно с такой победоносностью накидываемся на наивных зрителей или читателей, томящихся этим вопросом и требующих третьих, четвертых, пятых серий и хотя бы разъясняющих эпилогов: «Я все же не понял, останется ли с Платоном Вера».

Естественное естественно, так что почему бы и нам не пофантазировать немного?

Итак: «останется ли?» Кто их знает. Вероятно. А может быть, и нет. Может быть, отсидев свое, вернее, чужое, Платон вернется к нашкодившей жене. Говорили же мы, что его «вокзал» достигнут им полуслучайно, не то, что Верин.

Вот что к н е й пришла любовь, а не нечто меньшее, в этом можно быть уверенным твердо. Разве лишь с той поправкой, что даже большее, чем любовь, не она одна, но что-то сверх нее, — и можно сказать, что́ именно: самоосознание (через любовь, благодаря ей), самообретение, открытие, что «играть» могут и для нее.

Но чтобы прикидывать подобным образом, пришлось бы все-таки сделать то, от чего я с самого начала предостерегал себя и всех: пришлось бы всю эту историю перевести обратным переводом с языка комедийного искусства на эмпирический язык быта.

Что заманчиво, но неверно.

В комедии, как, впрочем, и во всяком искусстве, важно не то, что будет, ибо ничего не будет — ни с Хлестаковым, которого уж ни изловить, ни изобличить, ни с Чацким, про которого не узнать, куда повезет его знаменитая карета; в искусстве важно, что случилось, что произошло. В «Вокзале для двоих» произошло трудное рождение надежды, без которой жить нельзя даже самому счастливому человеку.

Попробую закончить рецензию давним признанием Рязанова в любви к своему главному и непререкаемому авторитету, к Чарлзу Спенсеру Чаплину, — в таких случаях нельзя не разглядеть робкий намек и на собственное кредо:

«Искусство того типа, который мне особенно по сердцу, находит непревзойденное воплощение, апогей в творчестве Чаплина. Вот, по-моему, где искусство действительно помогает человеку, сочувствуя ему бесконечно, вселяя в него надежду даже смехом».

●

Только почему — «даже»?

Ю. Богомолов

Финита ли комедия?

«Слезы капали» — фильм-настроение... Не очень веселое. Не сразу понятное. Вызывающее столько недоуменных вопросов по поводу главного героя [1].

Настроение вообще — материя зыбкая. И наперед о нем сказать что-либо трудно, и о житейских причинах его говорить непросто.

Для того душевного состояния, в котором оказался Павел Иванович Васин, существует масса привычных объяснений... Например, встал с левой ноги (интеллигентный вариант), муха укусила (вариант добродушно-грубоватый), вожжа под хвост попала (это уже просто грубость), психологический стресс (если по науке).

Авторы фильма предлагают поэтическое обоснование. Следует раскавыченная цитата из Андерсена про злого тролля и его изобретение — сказочное кривое зеркало, в котором все

«Слезы капали»
Сценарий Г. Данелия, Кира Булычева, А. Володина. Постановка Г. Данелия. Оператор Ю. Клименко. Художники А. Бойм, А. Макаров. Композитор Г. Канчели. Песни на стихи Г. Шпаликова, Ю. Энтина. Звукооператор С. Литвинов. «Мосфильм», 1982.

[1] Например, таких, какими задается в своей статье В. Кичин: «... что же такое Васин — гладиатор, вышедший в бой с пороками окружающих, или жертва собственной ослепленности...» (см. с. 35).

положительное не отражалось, а все негативное виделось в преувеличенном, даже гиперболически преувеличенном виде. Голос радиосказочника Николая Литвинова, чуточку растягивая звуки, напоминает о том, как ученики тролля самонадеянно попытались с помощью самого кривого зеркала исказить главный источник тепла и света — солнце, и ничего у них не вышло — только разбили вдребезги творение злого гения; теперь зеркальная пыль летает по белу свету, время от времени попадая в глаза отдельным гражданам.

Например, какой-то фрейлине из Версаля. Фрейлина как фрейлина, чистенькая, благополучная, преуспевающая... И вдруг конец дворцовой карьере, и стоит она нищенкой у паперти Собора Парижской богоматери.

Или гражданину Васину, когда он ехал со службы домой. И опять же масса неприятностей, которые и пересказывать-то тяжко.

Все варианты, в том числе и последний, поэтический, одинаково убедительны и равно условны.

Убедительно-условна развязка: Васин прослезился да проморгался, зловредная пылинка выветрилась, и все представилось ему в благостном свете. И вот уж он сам читает мораль какому-то постороннему человеку о том, как дурно думать о людях хуже, чем они того заслуживают. И мы видим трогательную картинку в рамке экрана: на телеге у фортепьяно желчный человек в черном, нонконформист Федор в лиловой кепке, несправедливо уволенная Соловьева и всех примиряющий и со всеми примирившийся незадачливый самоубийца Павел Иванович Васин. За кадром звучит детская песенка о грибном дожде, обещающем «радугу и радость». Финита ля комедия.

Но финита ли комедия?

●

У этого фильма-настроения поэтика настроения. В кадре мы не видим того, что существует помимо Васина, независимо от воображения или настроения Васина. Все, что может быть сочтено за объективную реальность, так или иначе предстает отраженно, сквозь смуту его душевной тоски. О сказочно-фантастическом прологе, где позируют пособники тролля в пустыне с ртутью отливающим зеркалом, и говорить нечего — это, конечно, его и только его, Васина, причудливая греза. Потом она потревожит его еще пару раз. Но ведь и проезд в пустом трамвае, плывущем сквозь зеленые су-

«Слезы капали». Васин — Е. Леонов

мерки — тоже скорее ощущение, нежели объективная реальность.

Условная среда, тщательно организованная художниками А. Боймом и А. Макаровым, тактично проработанная оператором Ю. Клименко, замыкает приметы объективной реальности в условное пространство душевного состояния героя.

Это отчетливо видно в начальных кадрах фильма. Затем условность изображения несколько ослабляется. Символический «трамвай-нежелание», остановившись посреди чистого поля, отпускает Васина, который идет, казалось бы, через бесконечную пустыню, но довольно скоро оказывается в черте города, смешиваясь с прочими прохожими. Лестничный пролет жилого дома вполне естественный, вот только цвет стен нарочито зеленый. Цвет стен квартиры нарочито обыкновенный. Переступив ее порог, Васин как будто совершенно вернулся на почву реальности: жена Ирина в передней «висит» на телефоне, внучка Машенька в комнате прилипла к телевизору, сын Гера в своей комнате занят чем-то своим, его жена Люська на кухне уткнулась в книгу. Интерьер обыденно-реалистический, но что делает эту бытовую явь воображаемой грезой, так это фонограмма. Бытовые шумы и разговоры отдаляются на второй план, на первом — что-то глухо и учащенно колотится. Может, это сердцебиение, транслируемое через многоваттные динамики? Оно то стихает, пропуская вперед отдельные реплики домочадцев, фрагменты их разговоров, то снова заполняет фонограмму.

Звуковая среда, созданная композитором Г. Канчели и звукооператором С. Литвиновым, берет «пространство настроения» в опять-таки настроенческую раму.

Из пустоты безмолвия, где обосновались тролль и его ученики, падают капли звуков разного тембра, потом они делаются протяжными и повисают в воздухе, как провода. Деформируются городские шумы: робкие сигналы машин длинными штрихами ложатся на фонограмму.

Настроение становится пространством, физически ощущаемым, пластически наблюдаемым. Все прочее — герои, события, поступки, домочадцы, сослуживцы, случайные знакомые — слабые отблески его. К примеру, та дородная барышня из канцелярского магазина — непобедимо-наглая — она вся соткана из мизантропического настроения Васина. Она — призрак, созданный его, Васина, воображением, правда, из материала реальной действительности.

Реалистические призраки — жена-«кикимора», сын Гера — двухметровый акселерат, гражданин в трамвае, гражданин на скамейке, дикий старик с берданкой, врач-психиатр, участливая Дина — подруга жены, начальники и подчиненные с птичьими фамилиями — эти Сорокины, Галкины, Соловьевы.

Место актера в поэтике такого рода — особенное: оно и заметное и несамостоятельное.

Несамостоятельное в том смысле, что актеру приходится играть не столько самого героя, сколько его отражение в кривом восприятии Васина. Б. Брондукову (Федор), например, в большей степени. Н. Гребешковой (Галкина) — в меньшей. Нечто большее удалось сыграть, пожалуй, только И. Саввиной, исполняющей роль жены Васина. Актриса так представила свою героиню, что мы угадываем, какая она за пределами дурного настроения своего мужа: безразлично мягкая, заученно-доброжелательная.

Что касается Евгения Леонова, то у него самая сложная и противоречивая ситуация.

Когда-то он сыграл в не очень удачной комедии «Джентльмены удачи» сразу две роли: человека беспечно доброго — директора детсада и человека страшно злого — рецидивиста.

А теперь ему надо было сыграть персонажа и злого, и доброго одновременно. Не бутафорскую злобность и не декоративную добродетельность, как в «Джентльменах...», а бытовой деспотизм, исхитрившись при этом остаться добряком в душе. Но сыграть эту внутреннюю коллизию актеру не дано.

Не дано не природой, а логикой художественного замысла. Герой в композиции картины олицетворяет определенное настроение, ведет «мелодию», и этим, собственно, ограничена его задача.

Фабула насыщена событиями, которые, по мере ее продвижения, уплотняются, наседают одно на другое... Домашний скандал развивается, пожалуй, еще эпически, нарастая постепенно. Сначала оскорбил по телефону некоего Тетерина, начальника жены, потом невестку, сказал грубость сыну, указал на дверь и сыну и невестке, потом сам хлопнул дверью, походя оскорбил администратора в гостинице, накричал на корректного иностранца, вернулся домой, еще раз оскорбил невестку (по телефону) и только после всего этого наговорил таких гадостей жене, что теперь уже ей пришлось хлопнуть дверью.

Зато на следующий день все происходит почти одновременно, с какой-то эксцентрической калейдоскопичностью: снос гаражей, склоки с сослуживцами, разрыв с лучшим другом из-за куска мыла, оскорбления, выговоры, приказы об увольнении, заявление об уходе по собственному желанию, автомобильная катастрофа, попытка повеситься, попытка утопиться... Васин мечется. Гладиатором бросается на препятствия и преграды, которые сам же и нагромоздил. И разрушить их выше его сил. Потому что сражается он не столько с внешними обстоятельствами, сколько с собственным настроением. И выход только в том, чтобы переменить настроение — дурное на приемлемое; тягостно-желчное на иронично-сентиментальное. Что и происходит в финале.

«Слезы капали».
Пианист — Л. Перфилов,
Васин — Е. Леонов,
Наташа — О. Машная,
Федор — Б. Брондуков

В этом-то и коварство поэтики настроения: Она сообщает фильму качество редкой искренности: в самом деле, нельзя не поверить в истинность душевной смуты, той острой горечи, что кроется в фильме и угадывается за ним. Она сообщает ему качество лирической исповедальности, сродни той, что есть в положенном на музыку Г. Канчели стихотворении Геннадия Шпаликова «Людей теряют только раз...».

Но она же и придает всей этой горечи характер частности. Если настроение столь индивидуально, значит, это дело исключительно внутреннее, касающееся лишь авторов фильма и его героя Павла Ивановича Васина. И спасение утопающего, следовательно, должно быть делом рук самого утопающего. Конечно, жалко этого добродушного, сердечного человека, которому выпало несчастье озлобиться. Хочется ему помочь. Но чем? Хочется ободрить несчастного, сказать, что ничего страшного, что это бывает, а потом проходит, что настроение — как погода, сегодня одно, завтра другое; что еще непременно распогодится и будут «радуга и радость».

Словом, хочется сказать все то, что уже было спето в прощальной песенке про обнадеживающий грибной дождь.

Фильм проистекает из настроения и впадает в настроение. А вопрос о том, насколько оно объективно и логично и в какой мере обязано суровой яви, остается не просто открытым, но даже непотревоженным. Поскольку фильм устроен таким образом, что первичны ощущения, впечатления, а реальные проблемы — их следы и отражения.

●

Между тем в потаенных уголках живой души этой картины угадываются возможности, которым не было дано выйти наружу и громко объявиться.

Что если дело все-таки не в капризах душевной непогоды? По крайней мере, не только в них одних?

Шпаликов писал стихи, которые не торопился публиковать. Они были для автора чем-то вроде лирического дневника, чем-то прикладным в его повседневной духовной работе.

Духовной работой были сценарии «Мне двадцать лет», «Я шагаю по Москве», «Ты и я», «Прыг-скок». Стихи служили импульсом или оставались следом... Разгадку их смысла не найти в них самих. Может быть, потому автор держал свои стихи при себе либо при своих фильмах (в форме песен); иногда он дарил их близким друзьям.

В стихотворении, которое в фильме поет режиссер Георгий Данелия, говорится об утрате друга или чувства, или чего-то еще, очень важного. Утрата тяжелой обидой ложится на сердце. Лирический герой пытается сбросить тяжкий груз. За безнадежной печалью строки: «А если он уходит днем, он все равно от вас уходит», — следует душевное усилие: «Давай сейчас его вернем, пока он площадь переходит». Усилие взвешивает груз тоски. Канчели и Данелия верно почувствовали горький привкус оптимистического финала: «Немедленно его вернем, поговорим и стол накроем, весь дом вверх дном перевернем и праздник для него устроим». Поэтому после каждой строфы звучит рефреном: «уходит». Повторяются и слова: «Праздник, праздник для него устроим». Повторяются невесело, непразднично. Мелодия вытягивается в линию, постепенно слабея, теряясь, как след навсегда ушедшего друга.

Когда-то, почти двадцать лет назад, Г. Данелия снял фильм по одному из ранних сценариев Г. Шпаликова «Я шагаю по Москве». Это тоже был фильм-настроение о настроении. Правда, о счастливом, лучезарном настроении. И объяснение ему давалось чисто эмоциональное, настроенческое: «А просто летний дождь прошел, нормальный летний дождь». Но дело было, конечно же, не в одном летнем дожде. Дождь — поэтическая отговорка. Дело было в универсальности лирического сознания и всемогуществе лирического героя, который умел дружить с городскими улицами и площадями, гуляючи влюблялся, играючи разводил руками чужие беды, который умел быть счастливым сам и делать счастливыми своих друзей.

Через несколько лет обнаружатся глубокие расселины в этом целостном мироощущении.

Хуциев снимет картину «Июльский дождь» по сценарию, написанному совместно с А. Гребневым. Там тоже будет поэзия «нормального летнего дождя», но не все на свете хорошо, не все удается лирику; калейдоскопичная повседневность не соединяется в общую картину «долгой счастливой жизни». И в этом драма. В фильме есть персонаж (его играет А. Митта) — человек-аттракцион: он знает и помнит все курьезы, когда-либо печатавшиеся в научно-популярных изданиях. Он механически объединяет в себе опыт и знания. И в этом тоже драма.

Лирическому герою, открытому советским кинематографом в 60-х годах, ни тот ни другой вариант не подходили. Здесь надо было либо твердо держаться лирического мироощущения, либо попытаться найти иную почву для целостного взгляда на мир.

Шпаликов выбрал первый путь. Вернее, первый путь выбрал Шпаликова, который всю оставшуюся ему недолгую и не очень счастливую жизнь испытывал на прочность и на целостность лирическое мироощущение.

Это видно по его стихотворной лирике, изданной посмертно.

Данелия долгое время держался той же веры. Его лучшие фильмы — красочные манифестации поэзии добросердечия.

«Не горюй!» — нечто вроде Телема для лирика. Лирические утопии — и «Совсем пропащий», и «Мимино». Здесь возвращают друзей прежде, чем они успели уйти в ночь; для них накрывают столы и устраивают праздники.

«Осенний марафон» — нечто другое, шаг в ином направлении.

●

Александр Володин — один из сценаристов «Осеннего марафона» и «Слезы капали» — в свое время тоже отдал дань лирическому донкихотству, но довольно скоро сосредоточился на опознании и исследовании тех «расселин», что со временем испещрили лирическое самосознание.

Когда-то казалось: быть просто хорошим, душевным, сердечным человеком — не так уж и мало. Потом выяснилось: это не так уж и много. Выяснилось, что не все истины просты. Иные из них даже двусмысленны. Та же доброта, та же сердечность. Симпатичный Лямин из «Назначения» то и дело обнаруживает, что доброта к одному человеку больно задевает другого. Он старается всех примирить, он делает отчаянные попытки устроить общий праздник, но ничего не выходит. Повседневность упряма, быт непререкаем.

Простые истины непросты, и герой Володина раз за разом оказывается в двусмысленном положении.

В «Осеннем марафоне» двусмысленность положения Бузыкина — гротескна.

Гротеск в данном случае — средство дойти до сути ситуации.

Лямин был смешон и трогателен.

Бузыкин — смешон и жалок.

Васин по замыслу — смешон и жалок в своей злобе.

То, что выходило за пределы понимания лирического героя 60-х годов, нынешний кинематограф стремится исследовать, анатомируя определенные стороны общественной жизни. Те самые, что, как справедливо пишет В. Кичин, уже замечены драматургией И. Дворецкого и А. Гельмана.

И. Дворецкий, чтобы остраннить ситуацию, создал человека со стороны.

А. Гельман, чтобы объяснить «человека со стороны» (речь идет о пьесе «Мы, нижеподписавшиеся...» и ее внесценическом персонаже — начальнике стройуправления Егорове), конструирует условную коллизию вокруг подписания акта о сдаче хлебозавода.

А. Володин же прибегает к более сильному средству: он создает троллевское зеркало, в котором видно неочевидное и вместе с тем вполне вероятное.

Конечно, его, Васина, жена — достойная женщина, с достоинством разговаривающая по телефону со своим начальником. Но где-то в глубине души ее все-таки гложет червь подобострастия. В нормальной повседневности он не виден, а в осколке кривого зеркала вдруг проступает.

А Люська не такая уж своекорыстная в нормальном зеркале...

И Галкина вроде бы не карьеристка...

И проблема с частными гаражами — не такая уже проблема как будто бы...

А с другой стороны, это не проблема, то не проблема, пятое, десятое не проблема, и... завязываются гордиевы узлы. И развязать невозможно, и рубить жалко. Так с ними и живем... Мало того, хочется думать, что их и вовсе нет, что они, в крайнем случае, плоды расстроенного воображения.

Дело не в том, прав или не прав Васин, когда обижает родственников, оскорбляет сослуживцев. В том дело, что он своими злыми, жестокими выходками гротескно обнажает двусмысленность иных моральных прописей.

Преувеличения в искусстве тем полезны, что они позволяют увидеть тенденцию в зачатке, в развитии.

Васин полезен; он необходим драматургу как прием, как средство анализа жизненного материала.

Вместе с тем этот прием — живой человек, у которого есть прошлое. Прошлое Васина восходит к лирическому герою 60-х годов.

В сущности, герой, которого играет Е. Леонов, — осатаневший лирик.

Он — недобрый человек из Сезуана.

Добрыми и безысходно-щедрыми были зубной врач, загадочный индус, старшая сестра, трубач из оперетты.

Обреченно-добрыми оставались герои Шпаликова.

Драму перерождения любимого героя Георгий Данелия извлекает из сценария и воссоздает на экране. Он оплакивает лирика в последней надежде растопить его заледеневшее сердце. По этой причине «капают слезы».

По этой причине в фильме господствует поэтика настроения, позволяющая и побуждающая отвлечься от житейских реалий.

По этой причине режиссеру не понадобился Васин как сатирический прием, как зеркало.

На ум идет сказка уже не про злого тролля, а про злую Снежную королеву.

●

Г. Данелия, оставаясь во власти шпаликовских мотивов и охотно подчиняясь им, снял картину на драматургическом материале А. Володина. Получился фильм, разрываемый противоречивым желанием сказать то, для чего сценарный замысел не давал оснований.

У того же Андерсена есть печальная сказка о том, как калоши счастья приносят людям одни несчастья.

Каждый раз несчастье происходит оттого, что исполнение заветного желания человека наступает незамедлительно.

Едва молодой медик посмел помыслить о том, как хорошо бы уметь проникать в сердца ближних, рядом живущих людей, волшебные калоши услужливо предоставили ему эту возможность. Чужая подноготная оказалась отчасти сатирическим и довольно, впрочем, утомительным зрелищем. Проницательность вообще утомительна. Может быть, еще поэтому Г. Данелия предпочел поскорее свернуть работу над сатирической комедией, чтобы снять нечто иное — просто грустную сказку, как это и обозначено в титрах фильма.

Внимание фильмам для детей и подростков

А. Хмелик

Свидетельствую личной практикой

Все, о чем я хочу сказать, это не плод теоретических размышлений, а взгляды практика. Вот уже почти четверть века я работаю в кинематографе для детей. Лично был причастен ко всем его проблемам, спадам и, смею надеяться, взлетам.

Попал я в кино неожиданно для себя. Еще мальчишкой поступил на завод, работал там всю войну, вплоть до 1948 года. О литературной деятельности не помышлял, хотя в детстве писал стихи, как и многие мои сверстники в то время.

Хотел поступать в авиационный институт, но началась цепь случайностей, о которой я иногда думаю: нет ли тут закономерности?..

Начал меня искушать один приятель: «Зачем тебе идти в авиационный, ведь там нужно знать математику. А вот у меня есть знакомая, она учится в Полиграфическом институте. Поступай туда, на редакционно-издательский факультет, там математику сдавать не надо!» У меня с математикой дела обстояли не очень хорошо. Так и стал я студентом-вечерником Полиграфического института.

Обучение было серьезным, с регулярными занятиями. Преподавали у нас замечательные мастера — литературоведы, журналисты, редакторы. Все они впоследствии составили костяк преподавательского круга вновь образованного факультета журналистики МГУ.

Сотрудничал на радио. Сначала писал для эфира заметки, очерки, а потом — юмористические рассказы. Не знаю, как сейчас, но в те времена платили за рассказы на радио неплохо, и это было для меня, начинающего писателя, немаловажно. Я мог существовать на литературный заработок.

Кстати сказать, мои старые рассказы, бывает, звучат в эфире и сейчас. Это показывает, что многие проблемы нашей жизни не очень изменились с тех пор.

Первая газета, с которой я начал сотрудничать в качестве журналиста, называлась «Сталинский сокол», выпускалась она в летной академии имени Жуковского. Туда и принес я однажды рецензию на фильм «Рим — открытый город». Посмотрел картину и под впечатлением от нее написал рецензию. Никто мне ее не заказывал, и редактор газеты был очень удивлен, когда я положил ему на стол свой первый в жизни кинематографический опус. Он был удивлен и доволен. Правда, рецензию не напечатали.

Мое более тесное и плодотворное знакомство с кино состоялось несколько лет спустя, когда я уже был автором пьесы «Друг мой, Колька!». Пьесу экранизировали на «Мосфильме», а еще через какое-то время я оказался на этой студии в должности главного редактора объединения «Юность». Вот тут я узнал кинематограф изнутри. Не могу сказать, что очень уж полюбил его, но и жизни без работы в кино себе не представляю.

Сейчас на моем драматургическом счету ряд картин по оригинальным сценариям, экранизации. Давно уже нет объединения «Юность», но моя организаторская деятельность в кино продолжается. Несколько лет назад меня пригласили главным редактором детского юмористического киножурнала «Ералаш» на Студию имени Горького. Занимаюсь я этим и поныне. Но про «Ералаш» скажу позже.

А пока хочу объяснить, почему коснулся автобиографии. Дело в том, что мои последующие выводы и рассуждения будут опираться на личный опыт. Опыт драматурга и редактора, работающего в кинематографе для детей.

●

На детское кино есть разные точки зрения. Я уже однажды писал: дескать, жил-был режиссер, ставил фильмы. Какие? Не хорошие, не плохие, а... детские.

Была, а может быть, существует и теперь

группа людей, для которых «большое кино» закрыто: в силу их архаичных представлений, отсутствия таланта и мастерства. Возник какой-то круг людей, которые узурпировали кинематограф для детей. А к детскому кино на студиях, к сожалению, долгое время была привычка относиться как к чему-то второстепенному. И вот в важнейшей и обширнейшей области кинематографа, рядом с талантливыми мастерами подвизаются люди, в искусстве несостоятельные. К постановке серьезных фильмов таких людей просто не подпустили бы. А для детей — пожалуйста!

В свое время на «Мосфильме» было закрыто объединение «Юность», которое делало картины для детей и подростков. Закрыли объединение потому, что студия не специализируется на продукции для детской аудитории. Но ведь главное — это критерии качества.

Я не верю, что можно писать книги или снимать фильмы для шахтеров, для геологов, для инженеров... Можно писать — о геологах, об инженерах, о шахтерах. Можно снимать фильмы о детях. Можно — и для детей. Но не только для детей. В таких картинах взрослые должны узнавать мир юных, а дети — заботы и проблемы старших.

Кто они — дети? Моей внучке два года. Конечно, возраст многое значит. Для малышей есть великие произведения: «Муха-цокотуха» или «Тараканище». Для самых маленьких снимаются мультфильмы и фильмы-сказки. Но если выбраться за пределы детсадовского возраста, за пределы начальных классов, то одними сказками уже не обойдешься. А дальше — подросток, который не хочет скидок на свой возраст. Что бы мы, люди постарше, ни думали о подростках, но сами они себя считают взрослыми.

Эпиграф к одной из моих пьес звучал так: «Эта пьеса о детях и для детей. Не моя вина, что у нас иногда дети ведут себя как взрослые, а взрослые — как дети». Я вспоминаю это сейчас, чтобы попробовать разобраться в одной из наиболее сложных проблем нашего разговора: а что это такое — детское кино?

Помню, смотрел я в Испании картину «Фантасма». Это — фильм ужасов, самый настоящий. Как же реагируют зрители на страсти вампиров? Смехом!.. Для взрослого человека — это развлечение, эмоциональный отдых: испугаться, поплакать, посмеяться...

А индийские мелодрамы? А все эти «Анжелики» и «Есении» — ведь это обыкновенные сказки! Значит, есть и во взрослом человеке неумирающая потребность в сказке.

Суть состоит в том, что в данном случае не дети ходят на взрослые картины, а взрослые люди — на детские. В каждом из нас есть что-то от ребенка, который иногда тоже хочет «посмотреть кино».

На каждой нашей картине можно смело поставить надпись: «Детям до 16-ти...», если выбросить сцены сомнительной «эротики».

Какой из наших фильмов — по своей проблематике, по стилистике, по сюжету, по содержанию — выше детского понимания? Вкусы детей, их взгляды на искусство — недалеки от пристрастий большинства взрослых людей. И если иногда мы делаем картины для взрослых настолько «облегченные», что они вполне доступны малышам, то это не значит, что детские фильмы должны быть заведомо облегченными. Кроме того, юный человек может смотреть сейчас что хочет, а не только то, что взрослые дяди предназначили именно ему, ведь существует телевидение.

У нас столько наворочено терминологической путаницы, что продраться сквозь нее порой невозможно. Есть, конечно же, хорошие фильмы, адресованные именно детям. И смотреть их с удовольствием будут все, ибо ребенок живет в душе каждого человека. А вот рецептурное «детское кино» не заслуживает того, чтобы его смотрел кто бы то ни было.

Возьмем, к примеру, школьную тематику, которая считается собственностью детского кино. Но повернется ли язык назвать «Доживем до понедельника» только детской картиной? Это фильм для всех возрастов, потому что это хороший фильм.

В школе сфокусирована вся общественная и социальная проблематика, какая только может быть. Школа — в большой мере модель

всего общества: весь взрослый мир выходит и развивается из школьного.

После пьесы «Друг мой, Колька!» я несколько лет ничего не писал для театра или кино. Перебирал темы, даже что-то начинал. Потом понял: так и останусь автором одной вещи. Испугался.

В то время ко мне как раз и попал обыкновенный школьный анекдот, из которого и родилась пьеса «Пузырьки». Прошла она в ста театрах, была экранизирована. Куда ни приеду, подходит кто-нибудь из актеров и говорит: «А я играл у вас в «Пузырьках». Чем же так привлекла детская пьеса театры и кинематограф? О чем она?

Умный, толковый председатель совета отряда Юра Нечаев стремится победить в соревновании по сбору аптечных пузырьков. Вспомнив, что у его одноклассника Гарика тетя работает в аптеке, Юра Нечаев принимает решение: «Мы просим Гарика, Гарик просит тетю, тетя дает нам пузырьки, мы их сдаем обратно в аптеку!..» Школьный анекдот? Не совсем. Мы ведь знаем: одна из областей покупала сливочное масло в магазинах и сдавала обратно государству. Детская это история или взрослая?

Я не сяду за стол, если не найду — чем глубоким и серьезным наполнить содержание, скажем, своей комедии. Дети должны не только узнавать, но и познавать мир.

Про А. Гайдара кто-то сказал, что он всю жизнь «притворялся детским писателем». Вспомним его «Голубую чашку»! Если вдуматься, то даже «Чук и Гек» — не совсем для малышей написаны. Не такой уж был детский писатель А. Гайдар или — не только детский.

Недавно я узнал о новой вещи шведской писательницы А. Линдгрен, творчество которой очень уважаю. Узнал и даже позавидовал: ну почему это не я придумал! Называется книга «Роня — дочь разбойника». Это история про две разбойничьи шайки, враждующие между собой. И про детей, которые в этих шайках росли: девочка Роня и мальчик Бирк. Но вот они встретились, подружились — и кончились войны.

Это детская история, похожая на «Ромео и Джульетту». Но отражает она крупнейшие проблемы современного человечества. Метафора, заложенная в этом сюжете, столь же важна для детей, как и для взрослых.

Но вот я смотрел картину «Хлеб, золото, наган», созданную на киностудии для детей и юношества. И война здесь не по правде, и приключения понарошку. А ведь это все — серьезные вещи, и не только для ребенка. Я понимаю, шутить — так шутить. Но всерьез говорить — значит всерьез.

Пусть не покажется, что я отрицаю такое понятие, как «адрес фильма». Я выступаю только против того, чтобы это понятие использовали во вред идейно-художественным критериям картины. Мне кажется, сегодня следует принять на вооружение: «адрес фильма — семья». Я имею в виду не столько киноленты на семейные темы, сколько картины, на которые можно было бы пойти всей семьей.

Разумеется, полностью исключать специфику детского восприятия жизни и искусства мы не можем в своей работе, да это и не нужно. Более того, не учитывая психологии детей, иногда мы навязываем малышам и подросткам слишком уж взрослые интересы и задачи.

Помню, мы в «Пионерской правде» придумали детское движение: «Отряды — спутники семилетки» (1959—1965 годы). «Ребята, боритесь за это звание!» — писали мы. В газете появлялись очерки, заметки, статьи и письма об этом движении. Газета отдавала под эти материалы три четверти своей площади. Казалось, что только этим дети и живут.

Но вот однажды мы получили письмо: «Дорогая редакция! Со мной случилось большое несчастье. Я ехал на пароходе и вез свою любимую черепаху. Я выпустил ее на палубу, а какой-то дядька то ли нарочно, то ли нечаянно скинул ее за борт. И моя любимая черепаха уплыла. Я хочу, чтобы вы об этом случае напечатали в газете».

Мы напечатали маленькую заметку. А через некоторое время получили от этого мальчика еще одно письмо: «Дорогая редакция! Большое спасибо. Мне сейчас со всех концов

страны ребята шлют черепах». Вот что вдруг попало в детскую душу, в точку!

С одной стороны, дети — более привередливый читатель или зритель, чем взрослые. Сколько взрослых фильмов ни один ребенок не смог бы досмотреть до конца. Если ребенок заскучает в зале, его ничем не заставишь смотреть картину. Только взрослого можно убедить: «важная тема» или «каждый культурный человек должен посмотреть этот фильм».

С другой стороны, дети могут живо реагировать на то, что старшим покажется тривиальным или примитивным. Чтобы написать такую вещь, как «Пеппи Длинныйчулок», А. Линдгрен должна была очень хорошо знать маленького человека. С точки зрения взрослых, это абсурд — девочка запросто справляется с кучей бандитов. Можно посчитать это наивным, но надо вспомнить себя самого ребенком. Вспомнить, как мечтал, что на тебя нападают пять... десять... двадцать... нет, двести! бандитов... И ты их побеждаешь. Какой подарок делает этой сценой А. Линдгрен своим юным читателям!

Дети очень любят подражать, они невероятно восприимчивы. За время своей газетной работы я много наездился по командировкам, бывал в самых разных школах. Видел много формализма в школьных и пионерских делах. Но встречал и подвижников-учителей, подвижников-пионервожатых. Это прекрасные люди, до седых волос они остаются юными в душе, отдают детям всю свою жизнь.

Вот приезжаю в школу — чем она знаменита? Здесь, оказывается, все путешественники. Потому что хороший учитель географии, ребята готовы идти за ним куда угодно.

Дети занимаются спортом — значит, хороший учитель физкультуры.

Если пионервожатый увлекается пением и танцами, вся дружина поет и пляшет.

В зависимости от учебной программы меняется лексика школьных стенгазет: «Броуново движение можно наблюдать на втором этаже во время перемены». До чего дошли по школьной программе, в то и играют.

Так же и с кино. Героя для подражания ищут в кино не только дети, но и взрослые. У писателя М. Львовского (кстати, он много и плодотворно пишет для детей) есть целая теория о влиянии кино на поведение человека. Зритель в зале чувствует себя героем фильма. Из кинотеатра, бывает, выходят походкой героя картины...

Проблема положительного героя всегда была важнейшей в нашем кинематографе, в нашем искусстве. Меняется время, и вместе с ним меняются ведущие человеческие типы. Мы выдвигали на первый план важность профессии. То, напротив, мы говорили: «Неважно — кем ты будешь, важно — каким!» Что теперь ценится больше всего? В каких людях сейчас нуждается наше общество? Что привлекает самих людей?

Настоящего положительного героя сегодняшнего дня я, например, увидел в картине «Москва слезам не верит». Это Гоша в исполнении А. Баталова. Он не суетлив, все может. Умен, полон достоинства и уверенности в себе. И все потому, что умеет хорошо делать свое дело. Он — профессионал, а нам сейчас больше всего не хватает умения хорошо работать.

Что будет в цене в будущем? Я думаю, талант. Каждый человек в чем-то талантлив, задача — отыскать этот талант, поддержать его и развить. Только так мы сумеем органично сочетать интересы личности и общества. Кинематографу в решении этой задачи есть что делать. Особенно кинематографу для детей.

●

Дети не всегда смеются там, где взрослые. В «Пионерской правде» мы как-то решили сделать разворот «Веселый перекресток». Обратились к юным читателям: в каникулы у вас, мол, были смешные приключения, давайте поведаем их друг другу на нашем «веселом перекрестке».

Получили массу писем. И почти все «веселые» приключения сводились к тому, что «Вася залез на дерево и упал в воду весь в одежде». Дескать, мы сильно смеялись!

Упал — это для детей очень смешно. Но я, например, не думаю, что следует смешить детей таким образом. Они и через юмор долж-

ны постигать жизнь в ее внутренних, скрытых для беглого взгляда движениях. А в общем, все те же критерии для детского юмора, как и для взрослого. Разве что детей рассмешить труднее.

Расскажу о «Ералаше». Идея создать детский юмористический киножурнал принадлежит А. Суриковой, ныне известному режиссеру-комедиографу. Она первая выступила с предложением сделать филиал «Фитиля» для детей — «Фитилек». Узнав об этом, С. Михалков воспротивился: «Легче всего взять готовое, а вы придумайте сами».

Детский юмористический журнал отдали делать Студии имени М. Горького. Меня пригласили главным редактором журнала. Стали искать название, даже объявили конкурс. Чего только нам не предлагали! Возникал «Веселый уголек», но я отказался: «Это про шахтеров».

После долгих обсуждений и утверждений странное, редкое и веселое словечко «Ералаш» было принято. Пришла пора подумать о содержании «Ералаша».

Юмористические издания для взрослых могут публиковать вещи, прочитав которые и ни разу не улыбнувшись, человек скажет: «Да, это остроумно!» Мы же в «Ералаше» не можем себе позволить выйти на экран, чтобы зал не засмеялся. Для нас, если зал не смеется, это провал. А придумать сюжет для «Ералаша» — это все равно что анекдот сочинить. Трудно писать микросюжеты, особенно смешные. А без этого — никак нельзя.

Про детей, к сожалению, взрослые авторы, что приносят нам свои сценарии, знают очень мало. Знают — что дети собирают металлолом, — и шутят по этому поводу. Чтобы «закрыть тему», мы сделали сюжет про пионеров, сдавших в металлолом асфальтовый каток. Куда уж дальше!..

Второе, что пишут о детях, это: взрослые делают уроки за школьников.

Третье — дети играют на уроках в «морской бой».

И четвертое — место старушке надо уступить.

Вот, пожалуй, содержание большинства поступающих к нам сюжетов. Скажу, что целиком, как она была написана, нам пока подошла только одна история.

...Большой мальчик ест мандарин. Другой — маленький — смотрит. Один ест так, что у него уши красные и сияют. Другой смотрит... Когда большой мальчик доел мандарин, маленький ему говорит: «Вот если бы у меня был мандарин, я бы с тобой обязательно поделился». Большой мальчик, вздохнув, отвечает: «Да, жаль, что у тебя нет мандарина!»

Дети, я заметил, с удовольствием смотрят на экране на взрослых. Есть в одном из выпусков «Ералаша» сюжет, называется он «Ура, ура!». Прибегает в класс мальчишка и сообщает, что учительница заболела, урока не будет. Класс от радости начинает ходить на голове... Смешно? Знакомо? Но..., Учительская. Сидят преподаватели. Вбегает учительница и сообщает, что заболел некий Васька Крякин. И уже педагоги от радости начинают ходить на голове...

От чего юные, да и взрослые зрители получают больше удовольствия — от первой или второй части сюжета?

●

Писать о детях и для детей очень трудно. Возможно, этим и объясняется такое малое количество детских писателей. Во времена моего детства я твердо знал имена: Л. Кассиль, С. Михалков, А. Гайдар, С. Маршак. Сейчас к этому ряду любимых и известных прибавилось не очень много. Можно назвать А. Алексина, Э. Успенского, Ю. Коваля, еще несколько человек.

Существует легковесное мнение о детской литературе, о детском кино. Из этого мнения вырастает и соответствующее отношение к авторам, работающим для детей. Даже не столько к авторам, сколько к их произведениям. Почему-то считается, что искусство, адресованное детям, должно быть ограничено тематикой, стилистикой, проблематикой. Поступают предложения показывать вместо многоцветной жизни розово-голубой сироп. Я работаю для детей в кино и в театре. И должен сказать, что автору в кинематографе для детей приходится труднее, чем в театре. Столк-

нулся я с этим еще в самом начале своего драматургического пути.

Во второй половине 50-х годов при Центральном детском театре (ЦДТ) в Москве была создана расширенная литературная часть. В нее входили: заведующий литчастью, несколько редакторов, ведущие актеры театра — члены худсовета. Назначение этой группы было — создать репертуар, и не только для Центрального, но и для всех детских театров страны.

И вот эта расширенная литчасть ЦДТ собрала однажды в зале театра всех, кто пишет для детей. Оказался на этом сборе и я. Не знаю, как других, но меня обрабатывали, не скупясь на лесть.

В то время я трудился в отделе юмора «Пионерской правды», у меня был в редакции отдельный кабинет, я мог писать сколько душе угодно. Там я и сочинил пьесу «Друг мой, Колька!». В основу положил собственный радиоочерк о парне, попавшем в дурную компанию, и свой рассказ из газеты о пионерском сборе «Береги минуту!»

Постановку пьесы поручили А. Эфросу, уже тогда популярному режиссеру. Спектакль был принят публикой очень хорошо. На него шли не только дети, но и взрослые. Причем взрослые — даже в большей степени.

Начинался спектакль детским криком: «Перемена!» Речь шла об обыкновенной школьной перемене между уроками. Но когда после всех событий пьесы в конце фильма снова звучал радостный возглас: «Перемена!» — это воспринималось как оптимистическое восприятие всей нашей жизни.

Спектакль «Друг мой, Колька!» разрушал сложившиеся штампы детского театра тех лет. Обычно детей играли до этого женщины — «травести». Но Эфрос выпустил на сцену учащихся детской актерской студии при ЦДТ. Молодые актеры и их персонажи были по возрасту почти сверстниками. А. Попов, посмотрев спектакль, сказал: «Их могут переиграть только собаки!» Настолько органичным и достоверным было исполнение актеров. Люди они все были талантливые, многие из них стали теперь известными артистами.

Впоследствии не раз в моих пьесах детей играли взрослые люди. Помню, группа артистов из Московского театра сатиры поставила в Центральном Доме литераторов спектакль по моей пьесе «В нашей школе все в порядке». Это была сатирическая комедия о мальчике-левше, которого обязывают переучиться все делать как полагается — правой рукой. Эффект от игры взрослых «в детей» был комичным, придавал пьесе остраненность, что полностью соответствовало и жанру, и содержанию спектакля.

Но вот «Друг мой, Колька!» был экранизирован. Произошло это так. Выпускники ВГИКа А. Митта и А. Салтыков должны были снимать свою дипломную работу в Ленинграде. Там у них что-то не сладилось, и они вернулись в Москву. Пришли ко мне и говорят: «Давай свою пьесу!» Они ее знали раньше.

Фильм, конечно же, отличался от спектакля. И не только своей кинематографической спецификой, не только новизной режиссерских трактовок, но и, к сожалению, сюжетом. В последнем виноват я.

В театре я не знал сложностей с прохождением пьесы. Отношение к автору в то время было вот каким. Написав несколько сцен будущей пьесы, я показал их в литчасти театра. Литчасть, в свою очередь, показала написанное директору ЦДТ. Это был очень интересный человек, настоящий руководитель — К. Шах-Азизов, которого за глаза все называли просто Шах. Посмотрев мои наброски, он сказал: «Пишите дальше, только ради бога не бойтесь остроты. Страх не в традициях нашего театра». Кстати сказать, больше ни разу в жизни я не слышал пожелания — не бояться остроты. В фильме «Друг мой, Колька!» многое пришлось смягчать по сравнению с пьесой. В окончательном варианте картины выпали некоторые эпизоды, был привязан несуразный «хэппи энд». И тут виноват, конечно же, я: пошел на уступки.

В театре автора ценят больше, чем в кинематографе. Кино меня, как писателя, не удовлетворяет полностью. Фильм часто лишается идейной и художественной целостности, инди-

видуальность авторов картины во многом теряется.

Однажды я пригласил в театр на какую-то свою пьесу кинорежиссера, с которым вместе работал в то время. Посмотрев спектакль, он вздохнул: «В кино нам такое показать не удалось бы». Почему-то считается, что экран, по сравнению с литературой или театром, обладает какой-то сверхъестественной обобщающей силой. Как говорится: покажем в фильме плохого пожарника, опорочим всех пожарников на свете.

Работать в кинематографе для детей считается не очень престижным. Однажды Э. Кеосаян так и сказал: «Неудобно перед коллегами заниматься детским кино». Но ведь настоящее признание Э. Кеосаяну принесли фильмы о «Неуловимых...»!

И хотя многие жалуются: ах, не престижно работать для детей, я убежден: хорошее кино — всегда перстижно. Думаю, никогда не откажется от картины «Добро пожаловать...» Э. Климов. Или Р. Быков — от «Айболита-66». На мой взгляд, картина «Звонят, откройте дверь!» — очень престижная: А. Митта с нее фактически и начался.

●

У нас для детей работает в кино большой отряд драматургов, режиссеров, людей других профессий. Но все равно нам нужны новые силы. Необходимо, чтобы фильмы для детей ставили наши лучшие режиссеры из «большого кино», чтобы писали для детей лучшие литераторы. Вспомним, что среди авторов, работавших для детей, были Пушкин, Толстой, Чехов, Горький.

В объединении «Юность» мы пытались разрушать сложившиеся стереотипы пресловутого «детского кино». За несколько лет до выхода известного постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», подчеркнувшего значение сценария как основы произведений киноискусства, мы выдвинули лозунг: «Дайте хороший сценарий — будут хорошие режиссеры!»

Может ли замечательный «взрослый» драматург А. Володин писать в кино для детей? Оказалось, может: «Звонят, откройте дверь!». После этой картины делать фильмы для детей, как раньше, было уже невозможно. В объединении «Юность» работали А. Тарковский и А. Салтыков, Э. Климов и А. Митта, А. Сахаров и В. Кремнев, Р. Быков и Э. Кеосаян... Появились картины: «Добро пожаловать...», «Телеграмма», «Внимание, черепаха!», «Неуловимые мстители»... В картине «Айболит-66» впервые на экране люди играли животных, органично соединялась эстетика театра и кино...

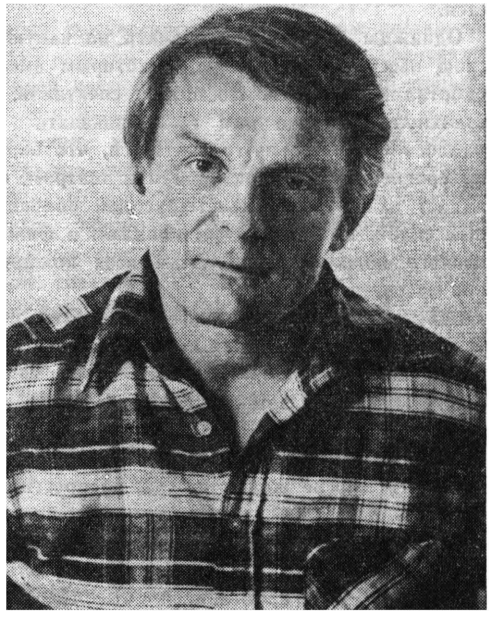
Каждый хороший фильм для детей означает не только то, что появилось новое произведение искусства. Завоеваны новые рубежи. Это ведет к повышению общего уровня кинопродукции.

Дети и взрослые вправе ждать и требовать от нас талантливых, ярких, умных и честных произведений. А мы обязаны их создавать. Это не только наше желание или наша мечта — это каждодневная обязательная программа. К сожалению, выполнение многих задач, выдвинутых в постановлении ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков», идет медленно. Не приняты меры, останавливающие выход на экран серых, безликих картин. «Иван кивает на Петра», а в результате нет пока явного улучшения в нашей деятельности.

Сколько бы ни принимали хороших решений, но дело двинется вперед только тогда, когда мы будем эти решения выполнять. Мы — все те, кто работает в трудном, но почетном искусстве для наших детей, для нашего будущего.

Ракурс

Юрий Назаров — «антиактер»?



Юрий Назаров в моей судьбе — актер особый. Надеюсь, мне сегодня простят это признание, но помышлял я о том, чтобы когда-нибудь снять Назарова в кино... еще задолго до того, как стал режиссером, — так поразила меня́ игра Назарова в «Андрее Рублеве».

Назаров в этом фильме да еще Альберт Филозов в фильме «Вид на жительство» — вот, пожалуй, наиболее сильные мои тогдашние зрительские впечатления. Поэтому когда я, наконец, был допущен к профессии режиссера, то не сомневался, что теперь-то у меня будет возможность снять их обоих в своих фильмах.

В «Андрее Рублеве» Назаров играл сразу две роли — братьев-князей. Задача необычная, трудная для исполнителя. Больше всего запомнился эпизод — собственно, это даже и не эпизод целиком — один лишь взгляд, брошенный героем Назарова на своего союзника, предводителя монгольского войска, перед началом штурма города, где княжит преданный им брат. Взгляд виноватый, озлобленный, испуганный, нервный — черт его знает, какой еще! Тут было и торжество предстоящей победы над братом, и сознание содеянного предательства, ощущение своего вероломства как силы и догадка о том, что расплата настанет... Подобный взгляд описать словами так же трудно, как и учесть в задании актеру перед съемкой. Это было одно из тех волнующих чудес актерского мастерства, когда к тому, что вкладывает в ту или другую сцену режиссер, прибавляется еще нечто непредсказуемое, ибо раскрываются тайные шлюзы личности актера, приходят в движение какие-то доселе скрытые от глаз пласты его внутреннего «я», — и в одной реплике, жесте или взгляде вдруг ´является вся сокровенная суть и актера, и его героя, да и самого фильма в целом.

Позже я увидел Назарова в «Зеркале». Там у него была интересная, хотя, может быть, и не такая броская, как в «Рублеве», роль контуженного тылового военрука. Эпизод с участием Назарова длится в «Зеркале» минут пять-десять, но в этой роли актер предстает автором точной психологической миниатюры — узнаваемой и трогательной.

Должен признаться, однако, когда писался сценарий фильма «Александр маленький», роль старшины Хрищановича предназначалась совсем другому исполнителю, да и сама роль несколько отличалась от теперешнего, конечного варианта. Старшина, в отличие от простоватого крестьянина Курыкина и интеллигентного Цветова, рисовался мне человеком, рожденным рабочей слободкой предвоенных лет с ее неповторимым шиком; он представлялся мне эдаким «королем нашего двора», чем-то напоминающим героя, сыгранного в фильме «Два бойца» Марком Бернесом. Такого старшину мог, на мой взгляд, сыграть Николай Губенко, который отлично чувствует колорит и аромат

той эпохи — на него я и рассчитывал, работая над сценарием. Но случилось так, что на роль пришлось искать другого исполнителя.

Актеры пробовались тройками — на три главные роли. Тройка, которая в конце концов снималась в фильме, — Токарев, Кокшенов, Назаров — пришла целиком. Актеры, как нам тогда показалось, очень точно подходили друг к другу: насколько я могу судить, им сразу удалось добиться той максимальной слиянности, на которую я рассчитывал.

Когда остались позади пробы и окончательный выбор был наконец сделан, я вдруг понял, что роль старшины Хрищановича требует некоторой правки. Образ разбитного «дворового короля» как-то не ложился на облик Назарова.

Здесь я столкнулся с важной особенностью дарования этого актера. Он не терпит «зазора» между тем, что ему нужно играть, и тем, что он есть на самом деле.

Мне вообще думается, что личная судьба Юрия Владимировича неожиданным образом дает себя знать в каждом его герое.

А судьба Назарова складывалась весьма причудливо. Это совсем не актерская судьба. Больше того — это, выражаясь фигурально, судьба «антиактера».

Поступив в Щукинское училище, Назаров, выходец из интеллигентной сибирской семьи, бросил это училище еще на первом курсе и уехал на какую-то стройку. Потом вернулся, закончил училище, поступил в театр и снова попытался бросить свое актерское ремесло: на сей раз он пошел работать грузчиком. Уже снявшись в нескольких фильмах, он подал заявление в технический институт. Полтора года (не месяц, не два) работал мотористом на земснаряде. Три года — на целине. Во всех этих метаниях не было ни капли позерства. Позерство — понятие вообще с Назаровым несовместимое.

Кино почти всегда накладывает отпечаток на человека, избравшего его своей профессией. Клеймо профессии метит любого, по-своему выявляя его природные качества. Юрий Назаров — из тех немногих, в ком совершенно отсутствуют внешние признаки причастности к кинематографической профессии, а ведь в актере подобные признаки особенно заметны.

Назарова не волнует, замечают ли его на улице, узнают ли в нем его героев. Он всегда искренен и непосредствен. Он одинаково естествен и в жизни, и в искусстве. Когда спорит, то до крика, не стесняясь никакой аудитории, до хрипоты и — до победы.

Бернард Шоу говорил, что если бы он не был писателем, то уклад его жизни вряд ли бы изменился. Юрий Назаров много раз пробовал быть неактером. Не получалось. Но и актером в том смысле слова, какой в него подчас вкладывается, не стал.

Дело в том, что Назаров не из тех исполнителей, для которых «сыграть» — значит «прикинуться». Я подозреваю, что он просто стесняется в силу своей чистоты и честности обманывать кого-то своими превращениями. Играя, он не присваивает себе что-то «чужое» — этого, вероятно, не стоит от него ждать,— он принадлежит к тому типу актеров, у которых материал для создания образа — собственная личность, собственный духовный опыт, сама натура. Но отсутствие «зазора» между творимым характером и самим актером вовсе не означает, что его герои похожи друг на друга, что он в любой роли играет себя. Напротив, Назаров обладает настолько совершенной актерской техникой, что я не рискнул бы назвать такое чувство или эмоциональное состояние, которое он не мог бы воплотить. Техника у него блестящая. Одухотворяясь человеческой незаурядностью актера, наполняясь обаянием его личности, она приобретает характер прямо-таки универсальный.

Актеру нужно быть очень сильным, неординарным человеком, чтобы всегда оставаться интересным. А Назаров интересен в самой крошечной роли. Секрет его артистизма — обостренное чувство правды. В работе он бывает чуть ли не до занудства упрям в поисках предельной достоверности поведения своего героя. Пока ему до конца не станут ясны все внутренние токи снимающейся сцены, до тех пор он не хочет (а возможно — и не может) работать. Просит разъяснить. Спорит. Очень

переживает при этом. Нужно или убедить его, или, если не удается, искать компромиссное решение, иначе работа не сладится.

Зато уж если режиссерское задание попадает в резонанс с его личностью, с биением его собственного сердца, он способен творить чудеса. И творит — вспомнить хотя бы «Андрея Рублева»...

Старшина Хрищанович Юрия Назарова лишился черт разбитного фольклорного героя городских окраин, стал теплее, участливее, по-отечески заботливее ко всему, что свершается у него на глазах. Триединство наших героев приобрело с приходом этого, преображенного талантом Назарова, героя краски иной и, возможно, более устойчивой гармонии.

Надо сказать, что я не могу работать с актером, если между нами не устанавливается чисто человеческий контакт. Актер должен быть мне симпатичен в жизни — иначе не дает покоя какая-то ложность наших с ним взаимоотношений на площадке. Барьер, возникающий между режиссером и исполнителем, неизбежно напомнит о себе на экране — исчезнет необходимое ощущение полной слиянности актера с режиссером, который, если верить старому театральному афоризму, всегда умирает в своих созданиях.

Поэтому для меня таким тяжелым, иногда просто мучительным процессом являются актерские пробы. Столько вкладываешь в актера в этот период, успеваешь сработаться, сжиться с ним, присмотреться ко всем его сильным и слабым сторонам — и вместе с тем чувствуешь, что обязан постоянно помнить, что с большинством из актеров придется со временем расставаться. И подчас — отказать тем, кого тоже успел полюбить, но кого «переиграл» другой актер.

Пробы становятся для меня еще и пробами на контактность.

Так вот, Юрий Назаров оказался удивительно контактным, я бы сказал, талантливо контактным человеком. Он весь раскрыт людям, как и его герой. Он словно светится порядочностью — той потомственной русской порядочностью бессребреников-правдолюбцев и правдоискателей, готовых бросить все ради попавшего в беду человека. И вместе с тем он наделен русской же основательностью: любя детей, никогда не сюсюкает над ними — его любовь сурова: детей нужно получше кормить, чтобы они выросли здоровыми и сильными.

Рассказ о немецких детях, снимавшихся в нашем фильме,— особый рассказ. Про каждого из них, взятых из детских домов, хочется говорить отдельно.

Каждый из членов съемочной группы имел своего любимца, хотя к другим был привязан с едва ли меньшей силой. Дети тоже платили нам такой горячей и по-детски непосредственной привязанностью, что расставание после трехмесячной неразлучной дружбы было мучительно болезненным и для каждого из нас, и для всей этой ревущей оравы детдомовских и «домашних» мальчишек и девчонок, провожающих тех, кто уходил из их жизни так же внезапно, как и вошел в нее...

Однажды во время съемок ко мне подошел Назаров. Он был несколько растерян, но тверд. Он просил меня о помощи — хотел удочерить одну из девочек: необходима была моя поддержка.

— Кого же?

— Да... ту, рыжую!

— У тебя же своих в Москве трое?

— Они уже знают, ждут...

— Язык?

— Научим!..

Однако у нас ничего не получилось. Нас опередила какая-то немецкая семья...

Актеры обычно не любят рассуждать о своей «актерской теме». Им многое хочется сыграть, выделение какой-то одной темы кажется едва ли не посягательством на их право играть разных героев в разных фильмах.

Но мне представляется, что каждый крупный актер все-таки имеет свою, неповторимую и единственную тему.

Тема Назарова — это его натура. Чистая, эмоциональная, искренняя, чуткая, правдивая...

Владимир Фокин

Разборы и размышления

В. Головня

Союз нерушимый

Тема интернациональной дружбы народов нашей страны постоянно находится в сфере внимания советских кинопублицистов. Однако минувший год, отмеченный юбилейной датой 60-летия образования СССР, собрал особенно богатый урожай фильмов о великой силе идейно-нравственной сплоченности наций и народностей Советского Союза. «Сформировались социалистические нации, образующие ныне новую историческую общность — советский народ», — подчеркнул в своем докладе на торжественном заседании, посвященном 60-летию образования СССР, Генеральный секретарь ЦК КПСС Ю. В. Андропов. Документальные ленты, с которыми наш кинематограф пришел к замечательному празднику, и стремились прежде всего раскрыть суть этой новой исторической общности, показать разные ее грани, запечатлеть вдохновляющие примеры тех социальных, экономических, духовных завоеваний, какие одержала на пути всестороннего развития каждая из братских республик.

Конечно, не всем авторам удалось сделать это в равной мере, с одинаковой степенью мастерства и художественной убедительности.

В фильмах, о которых пойдет речь, есть свои недостатки и просчеты. Однако мне трудно назвать картину, где я не ощутил бы желания полнее, ярче рассказать с экрана о славных делах той или иной республики, о ее людях — активных строителях новой жизни, о нерушимых связях народов нашей страны. Создатели кинолент выбирали разные дороги осуществления своих замыслов, разные жанры. Одни в стремлении дать материал в историческом ракурсе, в широком развороте событий останавливались на жанре так называемого обзорного фильма, другие, напротив, предпочитали форму некой поэтической новеллы, третьи — фильм, состоящий из нескольких экранных монологов... Но, объединенные, в сущности, общими задачами, ленты разных форм сложились для меня в итоге в цельную кинопрограмму, которая энергией экранной публицистики, емкостью кинематографического образа, убедительностью портретной зарисовки позволила увидеть живое проявление интернационализма, замечательные плоды претворения в действительность ленинской национальной политики.

Картина «Союз республик и сердец», выпущенная киностудией «Беларусьфильм» (авторы сценария А. Кудрявцев, В. Халип, режиссеры И. Вейнерович, В. Королев, И. Шитов), отвечая своему замыслу, разворачивается на широком плацдарме фактов, событий. Начинается она с пролога: хроникальные кадры возвращают зрителей в 1922 год, на собравшийся в декабре съезд Советов, где было провозглашено образование Союза Советских Социалистических Республик. Тяжелая болезнь не позволила Владимиру Ильичу Ленину принять участие в работе съезда, но мыслями он был вместе с его делегатами, а каждый из них словно ощущал своим сердцем присутствие Ильича, чувствовал могучую силу великих ленинских идей.

Такой зачин — не просто историческая справка. Белорусские документалисты задались целью представить в емких документальных кадрах, как осуществляются мечты вождя революции о добровольном союзе наций, как претворяются они в замечательных делах советских людей, руководимых Коммунистической партией. На примерах ярких жизненных путей руководителей белорусских хозяйств — председателя колхоза Владимира Райко и директора совхоза Василия Новицкого, уникальной судьбы русской женщины Надежды Лушниковой, ставшей известным казахским акыном — она слагает и исполняет песни на казахском языке, который для нее — второй родной язык, и других реальных героев фильм говорит о том, что дал социалистический строй народам нашей страны, как сблизил, сплотил их в единой многонацио-

нальной семье, как обогатил их культуру. Отсюда и широкая «география» фильма. Экран переносит зрителей в Азербайджан, где успешно трудится бригада имени Михаила Каверочкина, погибшего на буровой вышке в море. А затем — в Сибирь, чтобы познакомить с нефтяником Фарматом Салмановым, который уже более двадцати пяти лет работает в этом, казалось бы, непривычном для южного человека крае.

Тема дружбы народов в картине «Союз республик и сердец» получает разнообразное преломление. Разве не значителен такой факт, отраженный в картине: коллектив Харьковского турбинного завода сокращает сроки производства гидротурбин для Нурекской ГЭС, потому что инициатива нурекских строителей вовлекла в социалистическое соревнование более сотни различных предприятий, передающих друг другу рабочую эстафету? И это не просто интересный факт, а проявление присущего только нашему обществу отношения к труду, «чувства локтя», рабочего единения.

Или иного характера эпизод — у центрального пульта управления Единой энергетической системой страны, в которую входят более 700 электростанций. Он рассчитан на прямое воздействие масштабом снятого объекта и действительно вызывает чувство гордости за «дел громадье», свершенных и свершаемых народами страны, за ее мощное движение вперед.

Не менее впечатляющий эпизод связан со строительством БАМа, ставшим символом многонационального трудового братства народов СССР. Много героев на стройке, авторы останавливают наше внимание на Лемме Отке, матери пяти дочерей. Вся семья приехала строить магистраль, а рядом начинает свою биографию совсем юная бамовка, еще недавно бегавшая в детский сад в поселке, — одна из новых коренных жительниц вчерашних необжитых мест.

К не совсем обычным связкам, сопоставлениям прибегает фильм. Экран показывает, как старшеклассники белорусской средней школы решают написать «письмо в будущее» — тем, кто будет жить и трудиться в 2000 году. А затем, говоря о росте культуры и образования в Стране Советов, напоминает о волнующей странице истории времен гражданской войны, когда по инициативе В. И. Ленина в Среднюю Азию был направлен «поезд науки» для ликвидации неграмотности. Результат этой инициативы Ильича: только в Узбекистане сейчас насчитывается около 50 высших учебных заведений. Разные факты объединяются движением мысли, авторским пафосом.

...На западных рубежах нашей страны, как нерушимая память о высочайшем героизме советских людей, стоит легендарная Брестская крепость. На экране — обелиски, увековечившие славу героев Бреста — белоруса и русского, узбека и украинца, грузина и татарина, сыновей одной большой социалистической Родины. Переброска с помощью камеры на северо-восточную границу позволяет увидеть, как пограничники отдаленной заставы на острове Ратманова принимают как драгоценную реликвию обагренную кровью брестскую землю.

Да, союз республик и сердец — это союз надежный, верный, прочный навеки. Картина белорусских кинематографистов убедительно свидетельствует об этом.

Картина «Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика» (автор сценария Т. Подосенов, режиссер В. Гулин) Ленинградской студии документальных фильмов включает широкую и разнообразную информацию о достижениях России, об успехах экономики и культуры, которыми она встретила 60-летие образования СССР. В республике — крупнейшие ГЭС и атомные электростанции, уникальный завод «Атоммаш» и другие индустриальные гиганты. Экран напоминает нам, что за годы Советской власти РСФСР увеличила выпуск станков в 65 раз, добычу нефти в 73 раза; 50 процентов всех выпускаемых в стране тракторов, более половины всего зерна — таков вклад России. В республике около 500 вузов, 62 000 массовых библиотек; невиданный размах приобрело жилищное строительство — ежегодно 150 000 человек справляют новоселье. Но впечатляют не просто цифры — их ведь можно узнать из

справочной литературы. За фактическими данными фильма — выразительные кинокадры, убедительный комментарий.

Картина хорошо, со вкусом снята, точно смонтирована, найден удачный, соответствующий общему замыслу ленты звуковой ряд. Посмотрев фильм, зрители узнают для себя немало нового, представят «размаха шаги саженьи» России, устремленной в будущее.

Жаль только, что не оказалось в картине интересных, запоминающихся героев, — это снижает эмоциональный тонус ленты.

Привлекает работа рижских кинодокументалистов «Ваша сестра Латвия» (сценарий А. Фрейманиса, режиссер Л. Гайгалс). В своеобразной поэтической манере фильм рассказывает о Латвийской ССР, встречающей 60-летие образования Советского Союза. Чувствуешь желание авторов создать обобщенный образ сегодняшнего дня республики. Запоминается экранный рассказ о Риге, о ее старых улочках и новых районах. Но это не обычная киноэкскурсия — за сообщенными экраном деталями и подробностями видится стремление авторов подчеркнуть естественные, органичные связи народов нашей страны. Например, новый уникальный мост проектировали для рижан киевские архитекторы, а строился он с помощью тружеников многих союзных республик.

В фильме использованы возможности дисплея: надписи на электронном табло поясняют и выделяют отдельные эпизоды. Лента не перегружена цифрами и показателями, и именно поэтому они запоминаются: в 45 раз увеличился в республике за годы Советской власти объем промышленной продукции; каждый четвертый радиоприемник и транзистор в нашей стране сделан на заводах Латвии; агропромышленные комплексы охватили в республике все колхозы. В этом коротком, но емком фильме удачно представлены труд, отдых, искусство народа Латвии, прекрасная природа республики. Тем более досадно, что некоторые исторические ретроспекции, скажем, фотография группы красных латышских стрелков, присутствуют в картине формально, комментарий не сообщает ничего нового.

А вот другая работа рижских документалистов, созданная творческим коллективом во главе с режиссером У. Брауном, — «Моя земля, волшебный мир любви», еще раз наглядно и убедительно подтвердила, какие выразительные возможности таятся в кадрах старой кинохроники. Стихи известных поэтов С. Щипачева, Е. Евтушенко, Р. Рождественского и других как бы организовали поэтический строй фильма, систему его художественных средств. Мысль прочитывается в ее метафорическом выражении, в образных решениях фильма, таких, например, как это. На экране — ветераны войны, молодые воины... Исполненные значительного смысла, гражданского пафоса кадры. И неожиданно в кадре — мирное тихое поле, посреди которого стоит женщина с ребенком... Ради мира на земле, ради детей — нашего будущего мы живем, трудимся, защищаем нашу землю. Без слов, без дикторского комментария ясен финал фильма.

К сожалению, авторам, как нам кажется, не всегда достает чувства меры, и тогда груз поэтических ассоциаций становится несоразмерен содержанию кадра. В этих случаях иные эпизоды кажутся излишне претенциозными, хотя в целом картина представляет интересную попытку поэтического осмысления документального материала.

Фильм «Моя республика» («Казахфильм», сценарий Ю. Резникова, Ю. Пискунова, режиссер Ю. Пискунов) посвящен делам и людям Казахстана. Экран стремится дать подробную информацию о достигнутых успехах в развитии науки, экономики и культуры Казахской ССР. Мы видим современную обсерваторию в горах, сложнейшие ЭВМ, библиотеки и хранилища уникальных старинных рукописей, целинные совхозы и знаменитый Байконурский космодром... Действительно, огромный путь прошла республика от первых палаток целинников до современных агрогородков, от первой стали, выданной в тяжелые военные годы, до созданной здесь второй Магнитки страны, дающей сталь, медь, марганец и многое другое, до Экибастуза — гигантского месторождения угля и связанного с ним будущего нашей энергетики. Химия, тракторы, ме-

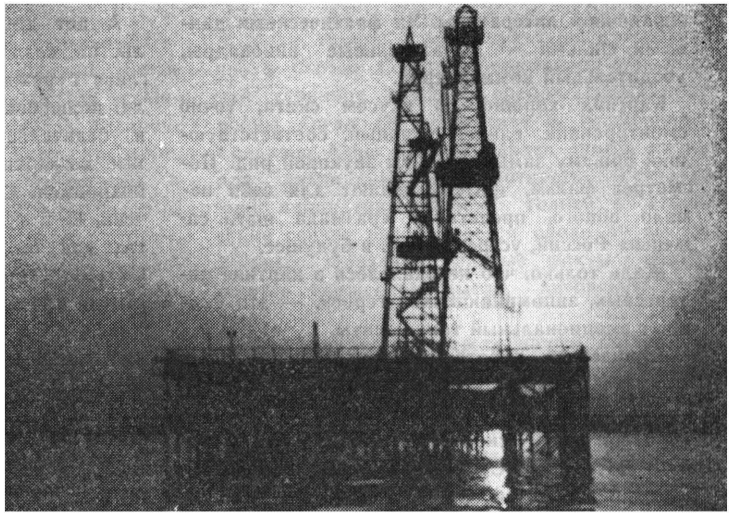
«Союз республик и сердец»

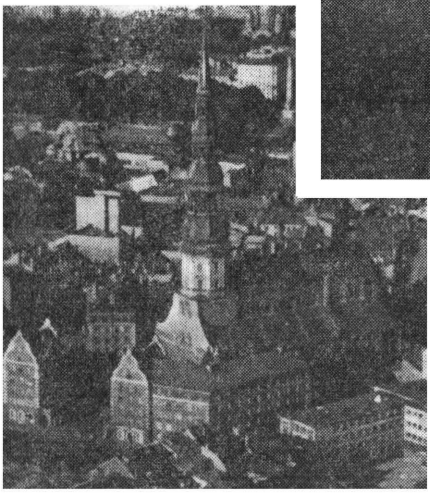
«Ваша сестра Латвия»

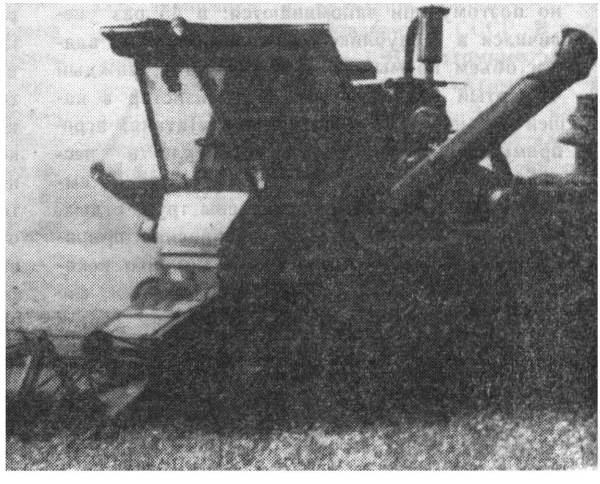
«Сыновья двух народов»

«Моя земля, волшебный мир любви»

«Хлеб и соль нашего братства»





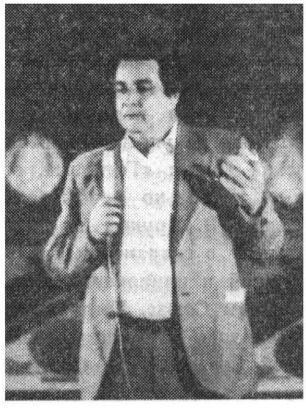


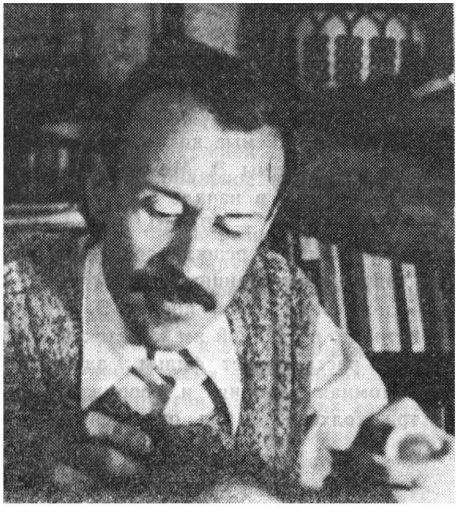
«Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика»

«Нам 60» (два фото)

«Гагаузы»

«Литовец — сын туркмена»





талл — это сегодняшний Казахстан, и это достояние и гордость всей нашей страны. Сейчас в республике популярно новое слово БАК — Большой Алмаатинский канал, который даст воду огромным просторам ныне сухой и бесплодной земли. На берегах канала появятся города и поселки. Широкий размах строительства привычен для республики — за годы Советской власти в Казахстане выросло более 60 новых городов!

Обилие используемого в фильме материала приводит к некоторой поспешности экранного рассказа. Многие эпизоды стоило развернуть подробнее, а от иных следовало бы, может быть, вообще отказаться для того, чтобы глубоко раскрыть главное. Но, честное слово, пожалуй, это легче сказать, чем сделать: вроде бы тут все важно и интересно. И тем не менее проблема отбора, характера подачи фактов остается здесь не до конца решенной, поскольку сказывается на общем восприятии ленты, все-таки перегруженной информацией.

Не могу не упомянуть в своем обзоре молдавский фильм «Гагаузы», созданный на новом и несколько необычном материале режиссером В. Друком по сценарию В. Андона. Речь идет о сохранении и развитии малых народностей и национальных групп, живущих в Советском Союзе. Гагаузы еще 200 лет назад переселились из Болгарии на территорию нынешней Советской Молдавии. Сейчас это полноправная, успешно развивающаяся народность, сохранившая свою самобытную культуру и национальные традиции. Центральным эпизодом ленты является свадьба, а точнее, сразу 32 свадьбы, которые справляют в гагаузском селе. Фильм запечатлел народные обычаи, красочные костюмы, представил нам молодых художников, замечательных умельцев, музыкантов (какая же свадьба без музыки!), мастерски владеющих старинными народными инструментами. Через народные традиции показывая жизнь гагаузов, экран убедительно свидетельствует о том, какие возможности сохранить свою национальную культуру предоставила гагаузам Советская власть.

Среди картин, осмысляющих интернациональный характер связей народов нашей страны, назову фильм «Хлеб и соль нашего братства» («Укркинохроника», автор сценария и режиссер Л. Букин). Это рассказ о Крыме, но не о его лазурном береге, курортах и здравницах, а о колхозе «Дружба народов», который создавался на трудно поддающейся обработке земле, а сейчас является доходным и хорошо известным крестьянским хозяйством. В колхозе живут и трудятся представители 20 национальностей! Вот уж поистине точно выбрано для него название, лучше и не придумать. В опаленную войной крымскую землю легли когда-то первые зерна, и вот уже почти 20 лет колхоз успешно продолжает строить агрогород будущего, со всеми удобствами для его жителей, вплоть до киноконцертного зала на 750 мест и собственной колхозной картинной галереи.

Остов фильма — синхронно снятые размышления колхозников. С экрана говорят разные — и по возрасту и по профессии — люди: виноградарь, строитель, товаровед, доярка, говорят просто, задушевно, а главное, интересно. И понимаешь: да, колхоз богат, но самое большое его богатство — зримая дружба народов, реально раскрывающаяся в повседневной жизни коллектива.

В ленте «Нам 60», снятой на ЦСДФ режиссером В. Мусатовой по сценарию К. Бакши, информативного материала немало. Но материал этот зритель постепенно извлекает из живых рассказов четырех наших современников. Каждый из героев фильма говорит о том, что близко именно ему, говорит со свойственными ему манерой и интонацией. Но главная тема у всех одна — дружба народов нашей страны, ее плодотворная сила, ее растущая мощь и неисчерпаемые возможности.

Народный поэт Литвы Э. Межелайтис рассказывает о том, как в начале 50-х годов на стыке трех республик — Литвы, Белоруссии и Латвии три колхоза решили совместно построить гидроэлектростанцию. Эта ситуация легла в основу лирической поэмы Э. Межелайтиса о труде, названной им «Братская поэма». Сейчас, рассказывает фильм, здесь же строится атомная станция, и сооружают ее уже не три колхоза, а ряд отраслей нашей

промышленности. Вот они рядом, как вчерашний и завтрашний день, скромная колхозная ГЭС и поднимающийся ядерный исполин, олицетворяющий движение вперед, в будущее.

Известный ученый-экономист академик А. Аганбегян тоже говорит о будущем, о завтрашнем дне Сибири и Дальнего Востока, где сосредоточено до 70 процентов всех энергетических ресурсов страны. В развитии этого огромного региона заинтересована вся страна и принимают участие все республики.

В сердце России расположены новгородские земли Нечерноземья. Об их судьбе рассказывает в картине главный агроном совхоза С. Павлов и приводит конкретный пример интернациональной помощи хозяйству — комсомольского отряда мелиораторов из Узбекистана. Не случайно это трудовое товарищество: ведь на земле Нечерноземья есть совхоз «Ташкентский», а в Узбекистане — совхоз «Москва». И не случайно памятник Дружбы народов в столице Узбекистана — это скульптурная композиция семьи кузнеца Шаахмеда Шамахмудова и его жены Бахри, которые во время войны воспитали пятнадцать сирот — ребятишек разных национальностей. А могла бы на пьедестале подобного памятника быть выбита и фамилия одного из героев фильма «Нам 60». На экране фотокарточка военных лет: с нее смотрит совсем еще юный паренек в пилотке и гимнастерке. Это — Хамит Саматов, только что вышедший из госпиталя после ранения. Он вырастил и воспитал 13 чужих детей. Жене Хамита, их приемной матери, было тогда всего 19 лет. Фильм знакомит нас с большой и дружной семьей, олицетворяющей интернациональное братство народов нашей страны.

Картина «Нам 60» в разных ракурсах рассматривает великое содружество людей, составляющих новую историческую общность — советский народ.

Достойное место — и это совершенно закономерно — нашла тема совместной борьбы советских людей против фашистских захватчиков. Остановлюсь на фильмах «Сыновья двух народов» и «Литовец — сын туркмена».

Картина «Сыновья двух народов» (совместное производство «Укркинохроники» и киностудии «Арменфильм», сценарист Р. Геворкянц, режиссер М. Мамедов) начинается кадрами военной кинохроники. 1943 год — идут тяжелые бои на земле Украины. Мы видим документ того времени — письмо офицера Балаяна, которое он написал своим родным накануне форсирования Днепра. Оно полно оптимизма и душевной теплоты. Фашисты были отброшены от Днепра, но Балаян погиб в этих боях и был посмертно удостоен звания Героя Советского Союза. Образ этого беззаветно храброго офицера и поныне живет в памяти всех, кто его знал. На экране участники Великой Отечественной войны делятся своими воспоминаниями о том, как рядом с сынами Украины и других народов нашей страны сражались на этой земле и сыны далекой Армении.

Горит вечный огонь в память о всех сыновьях и дочерях, отдавших свои жизни в борьбе за освобождение, за честь и независимость нашей многонациональной Отчизны. Мемориал из серого гранита. Строго и величественно звучит реквием. Но славят погибших не только воздвигнутые памятники — живы благодарные чувства в сердце каждого советского человека. Нерушимо братство народов, опаленное пожарами войны.

«Литовец — сын туркмена» — тоже совместная работа двух киностудий: Туркменской и Литовской (сценарий И. Склютаускаса, режиссер А. Артыков). Когда в июне 1941 года фашистская Германия напала на Советский Союз, литовский юноша Балис Венцлаускас оказался в Туркмении, где был радушно принят в большую туркменскую семью. Ее глава — Мухамед-ага стал приемным отцом Балиса. Настойчиво и терпеливо ежедневно учил Балис новые для него туркменские слова... В 1942 году вместе со своим названым братом Мури он ушел на фронт. Их провожали всей семьей — как родных братьев, как своих сыновей. Балис был ранен, а Мури пал смертью храбрых в бою и похоронен на литовской земле.

Кончилась война, прошли годы, и вот литовец Балис Венцлаускас вновь в туркменском

ауле, на своей второй родине. Вся большая семья собралась, чтобы встретить его; не дожил только до этого дня Мухамед-ага, нет Мури. Литовец, сын туркмена — в кругу близких ему людей. На нем белая туркменская папаха. Он напевает народные туркменские песни...

Не просто найти в Литве тот клочок земли, где похоронен туркмен Мури: там, где прошел страшный смерч войны, остались безымянные могилы. Балис дает слово найти могилу брата.

Трогателен сам материал, но и фильм исполнен чистоты, глубокого душевного чувства. Конкретный жизненный пример братства народов Советской Родины обрел дополнительную силу яркого экранного звучания.

Говоря о документальных фильмах, посвященных 60-летию образования СССР и дружбе народов нашей страны, нельзя не отметить той большой работы, которая проделана на крупнейших киностудиях по заказу Гостелерадио СССР, и прежде всего — одиннадцати полнометражных фильмов под общим названием «Правда великого народа». Картины эти, к созданию которых была привлечена группа опытных специалистов, снимались на ЦСДФ, «Центрнаучфильме», ЛДСФ, Свердловской киностудии, «Укркинохронике», «Казахфильме», Грузинской и Узбекской студиях научно-популярных и документальных фильмов, Литовской киностудии. Художественное руководство осуществлял режиссер Б. Рычков. В качестве ведущих в сериале выступили популярные актеры кино и театра М. Ульянов, К. Лавров, В. Санаев, В. Тихонов, Д. Банионис, Р. Чхиквадзе, Ю. Каюров, Л. Чурсина, писатели Ч. Айтматов, Р. Гамзатов, В. Карпов. Каждая из этих картин представляет немалый интерес, а в целом цикл явился весомым вкладом в нашу кинопублицистику.

Историческому пути и сегодняшним достижениям союзных республик посвящен ряд документальных фильмов, созданных для телеэкрана непосредственно на телестудиях страны.

Однако и сериал «Правда великого народа», и телевизионные фильмы — тема особого разговора, здесь нужен специальный разбор — в рамках другой статьи.

●

В первой части своего обзора я ставил задачу дать прежде всего общую панораму фильмов, посвященных знаменательной дате в истории СССР, показать их идейную целеустремленность, подчеркнуть их интернационалистский дух.

Отмечая возросший в целом профессиональный уровень произведений, все же хочется остановиться на некоторых, еще не решенных до конца вопросах творческой практики. Эти проблемы существуют, и о них надо чаще говорить, так как решать их совсем не просто.

ЧЕЛОВЕК НА ЭКРАНЕ. Показ наших современников, героев нашего времени, всегда был и остается одной из главных и наиболее сложных задач искусства кинопублицистики. Съемки масштабных панорам строительных площадок, заводских цехов, нефтяных вышек, уборки хлеба и хлопка, конечно, требуют немалой творческой изобретательности. Но такой материал большинство кинооператоров снимают, как правило, умело.

Хуже обстоит дело с репортажными съемками событий. Их вести гораздо сложнее, здесь необходим большой опыт и высокий профессионализм. Но высшую категорию сложности представляет съемка человека, с пониманием его внутреннего состояния, склада характера, индивидуальных особенностей и подробностей, которые только и могут сделать кинопортрет живым, запоминающимся, выразительным. Можно без преувеличения сказать, что правдивый, глубоко эмоциональный показ на экране человека — это вершина документального киноискусства. Здесь нет и не может быть рецептов или даже достаточно категоричных рекомендаций. Что ни человек, то новая задача.

В документальных фильмах, созданных на кино- и телестудиях страны за последние годы (о части из них идет речь в этих заметках), снято немало замечательных людей. Понятна та ответственность, которая ложится на плечи документалистов, призванных показать на кино- и телеэкранах своих современников, передовых людей нашего времени, тех, кто строит новое, социалистическое общество

и на кого наши потомки будут смотреть, внимательно и взволнованно вглядываясь в полотно экрана. Вот почему, опираясь на довольно большое число просмотренных фильмов, хочу сказать о некоторых типичных недостатках, распространенных в картинах последнего времени.

Режиссеру и оператору фильма надо прежде всего хорошо знать своих главных героев, знать лично, а не только по литературному описанию сценариста; знать не только их «производственные показатели», но и их жизнь, вкусы, увлечения, круг интересов — без этого нельзя проникнуть во внутренний мир документального героя, а значит, и создать на экране его полнокровный, живой и многогранный образ. К великому сожалению, немалое количество лент свидетельствует, что именно на это чаще всего не хватает времени. Немаловажную роль играет поведение человека перед кинокамерой; чем человек держится свободнее, непринужденнее, тем он более достоверен, правдив, убедителен. Был период, когда некоторые режиссеры и операторы все свои надежды в этих случаях стали возлагать на метод съемки «скрытой камерой». Полагаю, хорошо, что это увлечение почти прошло, так как никакая «скрытая камера» не может помочь воссоздать настоящую правду жизни на документальном экране. Этот метод дает лишь отдельные, удачно схваченные, точно подсмотренные детали в поведении человека. Такие подробности бывают очень выразительны, но они одни не дают возможности сложить кинопортрет. Работая над ним, режиссер-документалист стремится снять звуковой синхронный эпизод. Это оправданное желание. Тем более что современная техника и в кино, и на телевидении дает такую возможность. Однако как часто еще, к сожалению, на наших кино- и телеэкранах прекрасные, интересные своими делами люди говорят стандартно, банально. И виноваты в этом чаще всего не сами герои, а режиссеры и операторы, у которых не хватило умения разговорить человека, раскрыть его духовный мир. Забывается старая истина: если хотите во время звукового интервью получить интересные, содержательные ответы, прежде всего продумайте и подготовьте интересные вопросы.

Снимая реальных героев, особенно важно не нарушить достоверность документальной съемки. Вот маленький, но достаточно характерный пример. Во многих документальных фильмах (особенно телевизионных) передовых производственников стараются снимать в белоснежной рубашке, с галстуком, считая, очевидно, это наглядным признаком возросшей культуры. А ведь от таких съемок эффект обратный. Ну как можно рекомендовать перед съемкой подобный «наряд» прорабу стройки, которого снимают в разгар работы, или агроному совхоза во время страды, или даже инженеру в цехе. Казалось бы, мелочь, но она мешает герою вести себя во время съемки просто и естественно, а в глазах зрителя лишает происходящее правдивости.

А как важно, чтобы экранные герои узнавались на экране. Очень многое здесь зависит от тех, кто снимает. Каждый человек, особенно пожилой, требует от кинооператора продуманного подхода к съемке. Важны и характер света, и ракурс, и композиция. Культура портрета в документальном фильме — творческая проблема, не снятая с повестки дня. Я ратую не за «красивость» человеческого лица, а за его выразительность на экране.

ЛИТЕРАТУРНАЯ ОСНОВА ФИЛЬМА И ДИКТОРСКИЙ ТЕКСТ. Литературный сценарий в документальном кино — один из «вечных» вопросов. Сколько уже было сказано и написано по этому поводу! Некоторые горячие головы пытались доказать, что литературный сценарий в документальном кино вообще не нужен, так как практически мало что дает режиссеру и оператору будущего фильма. Страсти за последнее время несколько поутихли, отрицать необходимость литературной основы фильма вроде бы стало уже не модно. Все, казалось бы, понятно, а хороших сценариев в документальном кино по-прежнему — раз-два и обчелся. В чем, нам кажется, заключаются основные издержки большинства литературных сценариев, рассматриваемых на студиях документальных и научно-популярных

фильмов? В них «мало» драматургии. В своем большинстве они похожи на статьи или очерки с правильными идейно-политическими посылами. В них нет развития документального сюжета, нет достаточно разработанных основных эпизодов, нет полнокровных характеристик документальных героев, отчего частенько люди в жизни гораздо интереснее, чем появляется на экране. Иногда все это идет от непрофессиональности автора, иногда от слабого, поверхностного знания жизненного материала. Но наступает критическое время, производство настойчиво требует запуска в работу плановой темы, и приходится этот далекий от требований кинематографа литературный труд запускать в «подготовительный период». После этого следуют неизбежные издержки: переделки, доработки в режиссерском сценарии, нарушения сроков и т. д. и т. п.

Что же делать? Вряд ли в таком непростом деле можно найти категоричный и однозначный ответ. Очевидно, нужна более планомерная и повседневная, а не авральная работа с авторским активом, более смелое привлечение молодых способных авторов из числа журналистов и писателей, обеспечение надежного резерва в сценарном портфеле студий, повышение требовательности на всех уровнях и, прежде всего, в главных редакциях и на художественных советах киностудий.

Несколько слов о дикторском тексте. Это тоже весьма непростое дело. Ведь речь, по существу, идет об уровне и качестве авторского комментария, о том, что должно не только помочь режиссеру точно выстроить изобразительный ряд, но и усилить его. Думаю, что не от «хорошей жизни» и не от желания быть оригинальными некоторые режиссеры вообще отказываются иногда от дикторского текста, ограничиваясь музыкой и естественными шумами. В небольшом видовом очерке или в репортаже с места события это может дать нужный результат. Но в картине, несущей значительную идейную, смысловую нагрузку, вряд ли можно обойтись без комментария. Это обеднит фильм. А дикторские тексты часто у нас еще очень слабы; в них много риторики, мало образности, отсутствует хороший литературный язык. А ведь интересный комментарий, умный и точный, помогает зрителям по-новому взглянуть на то, что происходит на экране, заставляет задуматься, затрагивает в сердце неведомые струны.

ИСТОРИЧЕСКАЯ КИНОХРОНИКА. За последние годы определился, не только в киноискусстве, но и в литературе повышенный интерес к использованию документального материала.

Если говорить о кинопублицистике, то здесь явно наметилось более широкое, чем раньше, использование в фильмах о сегодняшнем дне старых кадров кинохроники, особенно если они фиксировали в свое время какое-то важное, интересное событие. Стремление это не только понятно, но и заслуживает всяческой поддержки.

В старой кинохронике очень часто как бы проявляются новые, неведомые нам ранее стороны жизни, когда мы всматриваемся в нее через призму времени. Более полувека кинохроникеры, регулярно фиксируя на пленку все важнейшие события, происходящие в нашей стране, многие явления и процессы, характеризующие развитие нашего общества, жизнь и деятельность передовых людей промышленности, науки, сельского хозяйства, искусства, накопили грандиозную кинолетопись истории строительства первого в мире социалистического содружества людей. Эта кинолетопись пополняется ежедневно и ежечасно, она охватывает все новые и новые области народного хозяйства, науки, техники, культуры. В связи с вышесказанным мне хочется спросить следующее. Как используется старая кинохроника, кадры которой были сняты 30—40, а то и 50 лет назад и уже приобрели исторический характер? Насколько авторы нынешних фильмов, широко используя историческую хронику, делают это точно, умело и бережно? Вопрос этот весьма актуален и заслуживает внимания. Посмотрим на использование исторической кинохроники в документальных кино- и телефильмах, созданных к 60-летию образования СССР. Включение в картины о сегодняшнем дне союзных республик кадров старой

кинохроники весьма плодотворно, так как даже простое сопоставление того, что было, с тем, чего сейчас достигла республика, наглядно и убедительно показывает и успех ее и тот путь, который прошел народ за сравнительно короткий срок своего развития, строительства новой жизни.

Однако историческая хроника при подлинно творческом использовании ее в современных документальных картинах может дать гораздо больший эффект, ибо в старых кадрах порой таится огромная внутренняя эмоциональная сила и возможности. Пробудить эти возможности непросто. Для этого нужно такое монтажное «столкновение» кадров истории с сегодняшним днем, которое привело бы к своеобразному драматургическому «взрыву», наполненному глубокой мыслью и силой эмоционального подъема. Использование к месту старой хроники всегда интересно, но далеко не всегда приводит к максимально возможному результату. Исторические кинокадры — не просто цитата, не только иллюстрация, они должны усилить главную идею эпизода и фильма в целом, должны подняться до высоты художественного обобщения, образности, на которую способна документалистика.

К сожалению, нередко важный исторический кадр оказывается настолько «проходным», что не только почувствовать его силу, значение, но и просто рассмотреть как следует у зрителя нет возможности. А в этом кадре часто есть такие важные детали, такие приметы времени, которые и делают его для нас особенно интересным и значимым. Если в архивах сохранился только очень короткий план нужного материала, его следует повторить. Кстати, совершенно непонятно, почему в некоторых документальных фильмах старая хроника, снятая в период немого кино на 16 кадров, так и включается в своем первозданном виде; на экране возникает неоправданное «мельтешенье». «Растянув» старую пленку, можно несколько увеличить протяженность планов, а значит, достигнуть большей выразительности при монтаже фильма.

Следует сказать и еще об одном весьма существенном просчете. Старая хроника, особенно кадры, значительные по смыслу, иногда совершенно уникальные, требует особого комментария. Необходимо специально обратить внимание зрителей на эти кадры, подчеркнуть их смысл, историческое значение.

Вот один из многих примеров маловыразительного использования исторической хроники. В телевизионный фильм об Азербайджане «К новым свершениям» включены кинокадры, снятые на I съезде народов Востока в Баку в начале 20-х годов. Вот уж поистине ожившая история, удивительные съемки, но они промелькнули в фильме со скоростью 16 кадров в секунду. Режиссер не счел нужным должным образом их прокомментировать, и того эффекта, на который можно было рассчитывать, старая пленка не произвела.

В архивах кинолетописи хранится огромное количество зримых материалов эпохи. Многие киносъемки прошлых лет почти неизвестны, так как их почти совсем не использовали создатели нынешних фильмов.

И, наконец, еще один досадный просчет. Старые кинопленки и фотографии, особенно те, которые были сняты в 20—30-е годы, как правило, сильно «побиты», потерты, на них царапины и другие механические повреждения. Кроме того, старая пленка подвергается, как известно, «усушке». Все это в многократно усиленном виде мы замечаем на киноэкране. Старые кино- и фотокадры требуют предварительной специальной обработки (ретушь, пересъемка, выкадровка, увеличение и т. д.).

Партийная боевитость нашей кинопублицистики теснейшим образом связана с художественным мастерством в документальном кино.

Пропагандистские воспитательные функции образной кинопублицистики тем выше, чем ярче, эмоциональнее наши документальные фильмы и киноочерки.

Лишь те из них, которые затрагивают сердца миллионов кинозрителей, могут в полной мере отвечать нашим возросшим требованиям.

Эти вопросы привлекли серьезное внимание всех участников недавно прошедшего расширенного Пленума Правления СК СССР, специально посвященного задачам хроникально-документальной кинематографии.

Более шести десятилетий кинодокументалисты накапливают уникальную кинолетопись, живую историю жизни народа, удивительную и неповторимую. Она началась в первые же дни Октября. Ее основу заложили в 20—30-е годы режиссеры и кинооператоры старшего поколения, отдавшие любимому делу все свои силы, весь талант и трепет души. Имена Э. Тиссэ, Ю. Желябужского, А. Левицкого, В. Турина, В. Ерофеева, Д. Вертова, М. Кауфмана, И. Копалина, А. Медведкина, Р. Кармена, И. Белякова, С. Гусева, М. Трояновского, М. Ошуркова и многих, многих других навсегда вошли в историю советского документального кино.

Кинокадры, снятые ими, и сейчас живут полнокровной, активной жизнью, включенные в фильмы, создаваемые сегодня. Новое поколение кинодокументалистов подхватило эстафету первопроходцев, достойно продолжая и развивая высокие традиции советской кинопублицистики. Многие десятки документальных фильмов, созданных за последнее время, не только разнообразно и интересно показали на киноэкране сегодняшнюю жизнь страны, они еще и внесли новый, весомый вклад в эту прекрасную летопись.

Лучшие документальные фильмы — это активные помощники Коммунистической партии в деле просвещения и идеологического воспитания народа, в сложном и благородном деле духовного формирования человека нового, социалистического общества.

В заключение хочу еще раз вернуться к докладу Ю. В. Андропова, к одному из его положений, едва ли не впрямую адресованному документалистам: «Убедительный, конкретный показ наших достижений, серьезный анализ новых проблем, постоянно рождаемых жизнью, свежесть мысли и слова — вот путь к совершенствованию всей нашей пропаганды».

Всей нашей пропаганды — в том числе и средствами кинодокументалистики. В разработке интернациональной темы указанное направление открывает новые возможности, новые горизонты.

Анатолий Федоров

Никому не заказано думать

Было время, когда из статьи в статью, из очерка в очерк, да и из фильма в фильм, рассказывающих о селе, кочевал популярный образ некой «молочной реки». Его использовали для большей наглядности и масштабности. Словом, это был удобный во всех отношениях образ.

А потом он исчез, потому что настала пора писать о молочном животноводстве, быть может, менее красочно, но зато более реалистично и по-деловому. Казавшиеся когда-то впечатляющими, а на самом деле пустоватые образы и сравнения уступили место терминологии более убедительной. На смену описаниям молочной реки пришел правдивый рассказ о людях нужной и непростой профессии. И оказалось, что такой рассказ о проблемах отрасли воспринимается серьезнее, глубже и с большим уважением.

Но недавно мне пришлось убедиться в том, что вчерашний образ «молочной реки» получил новое содержание. Речь идет о фильме Свердловской киностудии, который так и называется — «Молочные реки». Название точно раскрывает содержание картины. Она о молоке и о том, что мешает производить его столько, сколько нужно. Понятно, что лента, рассказывающая о том, что не так-то просто попасть сегодня молоку на прилавки городских магазинов, взволнует многих. Так что тема фильма выбрана точно, привлекает внимание к важной проблеме. А новый смысл

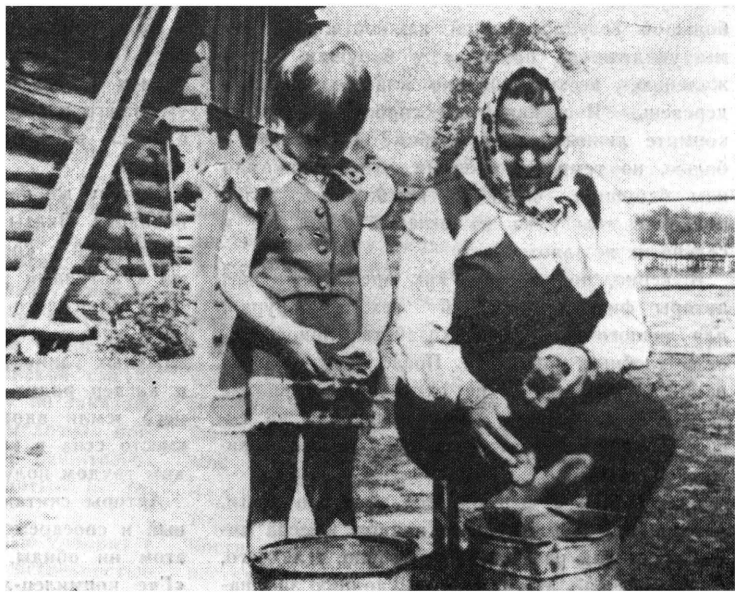
«Молочные реки»
Автор сценария Ю. Черниченко. Режиссер И. Персидский. Операторы И. Персидский, Ю. Дуринов. Свердловская киностудия, 1982.

образа молочной реки, набившего оскомину из-за бездумного использования, на мой взгляд, заключается в том, что на этот раз он существует не сам по себе, не просто как символ.

Фильм компетентно и темпераментно включается в размышления над причинами, определяющими судьбу молочных рек. Авторы фильма выверенно обозначили их маршрут: реки эти, подчеркивают документалисты, рождаются в поймах, а впадают в города. Итак, все, что положено реке, есть: исток, устье, где заканчивается ее бег, да и преград на ее пути немало.

Все мы заинтересованы в том, чтобы молока было больше. Продовольственная программа СССР предусматривает значительное увеличение его производства. К концу двенадцатой пятилетки каждый житель нашей страны будет иметь возможность ежегодно потреблять примерно 330—340 килограммов молока и молочных продуктов. То есть практически литр молока будет приходиться на каждого из нас ежедневно. Эту важную социальную задачу мы будем решать сообща в 80-е годы. Фильм «Молочные реки» включается в ее решение. Он раскрывает положительный опыт многих хозяйств, фиксирует просчеты в молочном животноводстве, которых, к сожалению, пока предостаточно, наглядно показывает, как их можно избежать, как поправить дело, если работать с умом, по-хозяйски.

...Кого из нас в детстве не интриговали лукавые, загадочные строки: «В некотором царстве, в некотором государстве...» После такого начала, от которого замирала юная душа, сказка, разбежавшись, начинала набирать темп, и все в ней шло как по маслу. И в фильме этот сказочный зачин действует безошибочно, с него начинает разматываться клубок событий, одно другого примечательнее. «В некотором районе, в зеленом регионе из пункта А в пункт Б шли бабушка с внучкой... Несли они хлеба краюшку, не для себя — для коровы Буренки». С этих слов начинается фильм «Молочные реки». Открылась панорама реки среди лугов, где пасутся коровы. И на обычной сельской дороге мы увидели эту самую бабушку с внучкой, юной горожанкой, приехавшей на лето в деревню. Правда, «кра-



«Молочные реки»

юшка» было сказано фигурально, ибо бабушкина авоська битком набита печеным ржаным хлебом, сколько уж там буханок — сразу не сосчитать.

Камера «довела» бабушку с внучкой до их подворья, и вот здесь-то высветилась проблема, которая заботит авторов фильма. Принялись бабушка с внучкой хлеб крошить в ведро, а едоки уже на подходе. Сначала корову накормили, потом дошла очередь до поросенка, а следом куры да утки потянулись. Из магазина, оказывается, хозяйка им корм доставляет, печеным хлебом потчует... Ну, не срам ли?

«Но не будем спешить с судом, — звучит голос Михаила Ульянова, которому доверены авторские мысли, их он с авторами, чувствуется по страстности его интонации, разделяет. — Сама-то Мария Ивановна всю войну — с шестнадцати своих годков — провела на тракторе, после — на ферме тянула и ныне колхозу подмога».

Вот в какой истории предлагают нам разобраться, прежде чем речь пойдет о молочных реках. Авторы фильма заходят издалека, расчет у них с дальним прицелом, а случай с бабушкой — это «затравка» для разговора большой государственной важности. То, что мы увидели на подворье у бабушки, к сожалению, весьма типично для большинства деревень. И в какой ни спроси — почему кормите личный скот хлебом? — ответят с болью, но теми же словами, что и знакомая нам бабушка: были бы комбикорма, разве поднялась бы рука на печеный хлеб. Но в сельпо их не завозят.

И верно, повременим, как предлагают нам авторы фильма, упрекать тех, кто фураж для личного подсобного хозяйства приобретает в хлебных магазинах. После короткого экранного свидания с не сказочной, а вполне реальной бабушкой, мы оказываемся на современной, как ее аттестуют в фильме, «грамотной» ферме.

Знакомимся с фермой, все честь по чести. Только что это? Крупным планом камера показывает, как размалывается зерно. Для чего, спрашивается? Мать честная, доярка засыпает муку в кормушку! Так велика ли разница между бабушкиным подворьем и колхозной фермой? Неужели тут не знают, что кормить коров хлебом — это все равно, что самого себя обкрадывать? Ведь половина того хлеба уйдет в навоз? «Хлеб, как говорят в таких случаях специалисты, не сбалансирован по белку... плохо усваивается. Потому и потери корма», — вот о чем напоминает фильм. Забыли, что ли, что корова — животное травоядное? Это свинья без хлеба не может существовать, птицу без зерна не продержишь. А буренка — скотина волшебная, сама снабдит себя с луга, пастбища, выгона. «Трава молодая, степной малахит» — вот и все, что стаду летом нужно.

Колхоз «Советская Армия», куда привели нас пути-перепутья, беспокойное сердце сценариста и действующая в унисон с ним кинокамера, расположен на верхней Волге, в Костромской области. Знакомят нас с этими местами, потому что отсюда пошла костромская порода молочного скота. А коль о молоке пойдет беседа, так лучше адреса не сыскать. И собеседник — председатель колхоза Лев Иванович Новоселов, человек авторитетный, зря слов на ветер не бросает.

Надо отдать должное сценаристу: нацеленность разговора, откровенность его, точность оценок — все это заслуга Ю. Черниченко, умеющего разговорить собеседника. Новоселов с болью в сердце говорит о причинах низких надоев.

Почему же померкла слава здешних животноводов? Оказывается, прежде всего из-за трудностей с кормами: площади под зерновыми культурами велено было расширить, а посевы многолетних трав, в частности клевера, — урезать. Хотя урожайность зерновых на тяжелых глинистых здешних землях невелика, а клевер родит любо-дорого, только нет под него земли вдоволь. Вот почему скотине вместо сена в кормушку сыплют зерно, с таким трудом полученное.

Авторы считают себя вправе задать резонный и своевременный вопрос, не скрывая при этом ни обиды, ни боли, ни разочарования: «Где кормилец-луг?» Убедительнее всего на

него отвечает кинокамера. В поле ее зрения — заросший редколесьем луг владимирского колхоза «Большевик». Позабыт он, позаброшен, уже немногие знают, как добраться до него через леса и болота.

Сохнет лесное разнотравье, всем кормам корм, но не коса звенит на лугу, а тюкают топоры: из города шефы понаехали, чтобы помочь хозяйству заготовить веники. Добро бы романовским овцам, для которых этот корм — деликатес, так нет — для буренок. А на весь экран — заросшие, брошенные луга. Каким богатством поступаемся, не на этой ли травемураве взошла когда-то громкая слава вологодского масла, ярославского сыра... — горестно вздыхаем мы вслед за авторами фильма.

Почерк Ю. Черниченко обнаруживается в этом фильме сразу. Фильм накапливает факты, исподволь вскрывает причины, не спешит с обобщениями. Авторам важно, чтобы сами зрители пришли к выводу, что речь идет не об единичном или случайном.

В нынешней пятилетке особое внимание уделяется кормам, так что весьма ко времени этот фильм, забивший тревогу о судьбе лугов, поднявший голос в их защиту. Кто не знает, что у коровы молоко на языке: корми досыта да с толком, вот и не прогадаешь.

Разговор о лугах, их богатейших возможностях, и о нашей, к великому сожалению, бесхозяйственности в этом вопросе — это разговор о резервах. Фильм «Молочные реки» — не только о просчетах, но и об энтузиастах, защитниках луга, о добром опыте, о многих новинках в кормопроизводстве. Всех, кто посмотрит эту документальную ленту, она в конечном счете взбодрит надеждой на то, что, как убеждает практика, многое зависит от инициативы на местах, от хозяйской сметки и расторопности. Так что никому не заказано думать и дерзать. Ведь сегодня мелочная опека над совхозами и колхозами решительно осуждена, партия требует избавляться от администрирования.

Писатель Борис Можаев с болью говорит с экрана о том, с какой порой беспечностью относимся мы к огромному национальному достоянию — приокским пойменным лугам. Дело ведь не только в том, что они являются неисчерпаемым источником молочных рек. Богатейшая мещерская пойма — одна из жемчужин русской природы, небрежение по отношению к ней чревато не только народнохозяйственными потерями. Запечатленные экраном «раны» среднерусских пейзажей задевают душу не меньше, чем экономику села. Поэтому разговор о молочных реках в фильме шире, чем может показаться поначалу. Участие в нем известного нашего писателя призвано придать ему ту гражданственную ноту, которая и отличает подлинную публицистику от прагматического «киносигнала». Фильм дает возможность убедиться, что прекрасные русские луга становятся сейчас объектом пристального общественного внимания. Этому посвящено интервью с известным ученым-луговодом, академиком ВАСХНИЛ Н. Андреевым. Русский луг академик возрождал в Подмосковье. Когда мы видим на экране цветущее разнотравье, память возвращает кинокадры, запечатлевшие, как горе-хозяева на своих лугах заготавливают... веники.

...Когда мы в городе привычно ставим на стол пакет молока, то не задумываемся над тем, какой путь оно прошло, каким нелегким был труд многих людей — на лугу, на ферме, на заводах, сколько понадобилось самой разнообразной и сложной техники, чтобы появились на свет кефир, масло, творог... Заслуга фильма заключается в том, что он предлагает задуматься об этом. Особенно важно, чтобы эту ленту увидели те, кто отвечает за долгий и сложный путь молочной реки, фарватер которой проложен трудом души и сердца, пытливой мыслью, настойчивостью.

Свободное владение материалом позволяет авторам вести экранный рассказ компетентно и убедительно. Верный себе, Ю. Черниченко выбирает для общения со зрителем тон прямой и честной беседы, адресованной *не ко всем, а к каждому*. Такой строй дикторского текста рождает атмосферу сопричастности зала с теми проблемами, о которых повествует экран. С первых кадров зритель ощущает, что его приглашают задуматься над со-

бытиями, которые происходят на экране. А это рождает желание действовать — чего и должна добиваться кинопублицистика.

Мне было бы приятно поставить здесь точку. Но все-таки справедливость требует отметить, что действенность, сила эмоциональной убедительности этого фильма могли быть больше, если бы в нем в большей степени использовались родовые качества именно экранной публицистики. Вспоминаю опубликованную в «ИК» рецензию М. Зараева на картину ростовских документалистов «Сотворение хлеба». Справедливо отмечая ее удивительную особенность — слияние автора и героя в одном лице — Анатолия Иващенко, положившего в основу сценария опыт собственной жизни, рецензент точно подмечал, что от режиссерского решения ленты можно было ожидать более широкого использования выразительных средств, которыми владеет современный документальный кинематограф. В данном случае спрос с опытного режиссера «перекрывал» неопытность сценариста, если, конечно, можно так сказать об известном публицисте и неутомимом экспериментаторе хлебного поля, каким является Иващенко. Сценарием «Сотворение хлеба» он дебютировал в кино, что, естественно, поставило перед ним ряд новых профессиональных проблем. И. Персидский тоже достоин самого взыскательного счета. В лучших эпизодах «Молочные реки» приоткрывают возможные, но, к сожалению, неосвоенные горизонты изобразительного решения темы. Но было бы несправедливо считать эти упущения только режиссерскими. Сценарист «Молочных рек» имеет за плечами богатую кинопублицистическую биографию. От его сценариев зритель вправе ждать глубоких и ярких экранных решений темы. Вопрос этот не столь прост, как может показаться с первого взгляда. Фильмы по сценариям Ю. Черниченко «программно» сориентированы на первичность слова, к которому изображение должно подстраиваться. Слово публициста весомо и того заслуживает. Но вот что знаменательно: вспоминаешь его ленты, и память прежде всего высвечивает те эпизоды, где экран не просто иллюстрирует мысль писателя, а являет собой ее зримый, образный эквивалент, как, например, сцену приготовления борща героем и автором фильма «Колхоз колхозов» или то же начало «Молочных рек» с путешествием бабушки и внучки из пункта А в пункт Б. И задаешься вопросом: не проигрывает ли порой сценарист Черниченко писателю Черниченко, когда ощущаешь — пусть и сильно сказано, но рискну произнести это слово — некоторое небрежение к изобразительным возможностям экрана?

И такие мысли вызывает эта острая и незаурядная лента, которая заставляет думать не только о сути изложенных в ней проблем, но и о еще не использованных возможностях решения сельской темы в современной кинопублицистике. Помнится, на страницах «ИК» режиссер Владимир Коновалов призвал не снижать планку художественных критериев в оценке фильмов, посвященных реализации планов Продовольственной программы, то есть фильмов, являющихся деловым ответом кинематографистов на решение майского (1982 г.) Пленума ЦК КПСС. Лента «Молочные реки» — глубиной постановки вопросов, компетентностью, партийной страстностью заслуживает разговора о ней без скидок, без умолчания о том, какие художественные резервы не использованы авторами.

Интервью между съемками

Татьяна Конюхова

Двадцать лет спустя

— Татьяна Георгиевна, в картине «Москва слезам не верит» был один ударный ретро-эпизод. Я имею в виду тот момент, когда толпа восторженных зрителей у входа в Дом кино приветствует своих любимых артистов.

Праздничные, улыбающиеся, юные, словно и не было минувших лет, проходят перед нами на современном экране Леонид Харитонов, Георгий Юматов, Татьяна Конюхова...

— Да, в самом деле, как двадцать лет назад...

Вот только шли мы в том коротком эпизоде, специально поставленном для фильма «Москва слезам не верит», на встречу со зрителями пятидесятых, а попали в кинозал восьмидесятых годов.

Споры по поводу «документальности» нашего появления в игровом сюжете я тоже слышала. Однако картине удалось не только, как говорится, вернуть нам молодость на съемочный миг. Знаете, это совсем не трудно стать молодым и красивым, когда ты уверен, что тебя любят. Удалось, на мой взгляд, большее. Для меня встреча с картиной стала возвращением в кинематограф пятидесятых годов...

— В кинематограф?

— Да. Именно в кинематограф. И не только потому, что я появилась в этой картине в образе самой себя — актрисы пятидесятых годов. Думаю, что ощущение возврата в недавнее прошлое киноискусства возникло и у большинства зрителей. Особенно у тех, кто хорошо помнит то послевоенное кино. С его задушевными песнями, трогательностью, с его какими-то особенно мирными чувствованиями — «Человек родился», «Урок жизни», «Весна на Заречной улице». Мне кажется, одна из причин феноменального успеха картины «Москва слезам не верит» заключается в удачном соединении «ретро» и современности в одном сюжете, что импонировало вкусам разных поколений. Доверчивая, трогательная, обманутая девушка — любимая киногероиня пятидесятых годов — во второй серии становится самостоятельной, уверенной в себе деловой женщиной — директором завода — тип героини, привлекший кинематограф последних лет. К тому же фильм удовлетворяет извечное желание человека, «чтобы все было по справедливости».

Сценарист В. Черных и режиссер В. Меньшов по-современному осмыслили уже порядком забытые и вроде бы даже «изжитые» традиции кинематографа пятидесятых-шестидесятых годов. И обнаружили вдруг(!) их обаяние, которое с такой силой подействовало на нынешнего зрителя! Меня же фильм заставил вспомнить моих первых героинь из «Доброго утра», «Разных судеб» и вернуться мысленно к своему началу, в «доброе утро» нашего актерского поколения, от лица которого мы представительствовали в «Москве...»

— Вы учились во ВГИКе сначала у В. В. Ванина, а потом в мастерской у Б. В. Бибикова и О. И. Пыжовой вместе с Руфиной Нифонтовой, Майей Булгаковой, Валентиной Владимировой...

— ...Изольдой Извицкой, Маргаритой Криницыной, Юрием Беловым.

Однако, говоря о нашем актерском поколении, я имею в виду не только своих сокурсников. Я имею в виду плеяду актеров, которые успешно дебютировали в начале пятидесятых годов и в течение целого десятилетия определяли лицо советского кинематографа. По-разному сложились наши судьбы в последующие годы, начинали мы в ситуации, которая благоприятствовала актерам-дебютантам. Экрану нужна была молодость! После тяжелой долгой войны искусство потянулось к героям, которые жили восторженно, полно, радостно! Как это возможно только в молодости и только в мирное время. Молодость с ее жизнелюбием, заразительностью, красотой наиболее точно выражала состояние небывалого душевного подъема, охватившего людей.

Поэтому не случайно, еще не окончив ВГИК, мы стремительно и легко шагнули в большой кинематограф. Способствовал этому еще и шумный успех герасимовского курса в «Молодой гвардии». Режиссеры стали относиться к актерам-вгиковцам

с большим интересом, ожиданием и доверием. Помню, как почти весь наш курс был приглашен сниматься в картине «Вольница» известным режиссером Григорием Рошалем. Мне поручили одну из главных ролей — Анфису. Остроумным, очень точным и неожиданным сравнением Григорий Львович умел дать актеру ключ к пониманию характера. Анфису он, например, сравнивал с прозрачным звонким бокалом на то-о-о-ненькой длинной ножке. И я старалась играть ее именно такой — высоко несущей гордую головку, хрупкой, но одновременно твердо стоящей на своем.

— *В те же годы вы сыграли и Лизу Мешкову в картинах «Первые радости» и «Необыкновенное лето» режиссера В. Басова, снятых им по романам К. Федина. И, как вы сами говорили в одном из своих интервью, в этой роли вам впервые пришлось играть не «я в предлагаемых обстоятельствах», а образ, созданный воображением писателя.*

— Действительно, играя современницу и ровесницу Катю Головань в «Добром утре», я легко могла представить себя на ее месте. Могла ли я, Таня Конохова, не поступать, скажем, в институт, а уехать на молодежную стройку, подобно многим девушкам моего поколения? Могла. А могла ли там влюбиться в знатного экскаваторщика? Тоже могла. Но представить себя купеческой дочкой оказалось намного сложнее. Здесь надо было обращаться уже не столько к собственному жизненному опыту, сколько к великому наследию, оставленному мастерами живописи, музыки, литературы.

Помню, как часами, закрыв глаза, я заставляла себя мысленно увидеть Лизу. Увидеть ее походку, манеру говорить, услышать ее смех.

Однако несмотря на все мучительные трудности, именно в работе над фединским образом я пережила самые счастливые минуты для актрисы. Однажды я поняла, что героиня, поначалу абсолютно чужая для меня, живет во мне.

... Труд драматического актера подчас кажется очень легким, потому что он невидим. Кажется, что экранный образ родился естественно, сам собой — актер пришел на съемочную площадку и сыграл. Но, увы, это не так. Роль требует огромных внутренних затрат.

— *Татьяна Георгиевна, всегда ли героини, которых вы играли, так захватывали вас?*

— К сожалению, нет. Подобное счастливое состояние было редким в моей актерской биографии. Чаще мне приходилось ломать себя, преодолевать свое несогласие с драматургией, да порой и с режиссерским видением роли. Свои самые интересные роли в кино я сыграла у Леонида Лукова и Константина Воинова. Но таких встреч с режиссерами у меня было мало. К тому же они были слишком кратковременными для того, чтобы влиять на мой дальнейший творческий рост. Вообще я думаю, что в кино тоже, как в театре, актеру нужен постоянный режиссер. В театре режиссер пестует своего актера, следит за его судьбой, ростом, развитием, а кино чаще всего, увы, относится к актеру потребительски. Поэтому очень своевременным и необходимым кажется мне опыт тех режиссеров, которые пытаются работать постоянно с одними и теми же актерами, как бы организуют свои киногруппы.

Снимаясь в кино много и непрерывно почти пятнадцать лет, я вдруг почувствовала, как вслед за «добрым утром» наступил в моем творчестве довольно однообразный «будний день». В конце концов от слишком частых компромиссов и уступок режиссерским призывам «выручить», подобно многим актерам моего поколения, я все чаще стала отказываться от участия в съемках. Но ведь надо же работать! Неустанно искать, пробовать. А где? Театр! Только в театр!

— *И вы стали работать в Театре киноактера?*

— О! Это гораздо сложнее. Театра тогда уже не было. Какому-то умнику пришло в голову, что театр противопоказан киноактеру. И Театр киноактера был закрыт, к счастью, временно. А я была приглашена в Малый театр, где режиссер Н. П. Охлопков (тоже по приглашению театра) должен был ставить спектакль «Маскарад» по Лермонтову. Мне предложили роль Нины. Но, к сожалению, этому спектаклю не суждено было осуществиться. Я сыграла роль Саши в спектакле «Иванов» А. П. Че-

хова, поставленном Б. А. Бабочкиным. В этом спектакле я играла вместе с такими прославленными мастерами сцены, как М. И. Царев, Е. М. Шатрова, М. И. Жаров, К. Ф. Роек. И после окончания сезона я с новыми силами вернулась в кинематограф и выступила в совершенно новом для себя качестве: в ролях Таси — «Солнце светит всем», Ани — «Время летних отпусков» и Химки — «Женитьба Бальзаминова».

Ежедневная, кропотливая, не прекращающаяся и после премьеры работа над ролью в театре подготовила меня к более сложному драматургическому материалу. Я стала эмоционально подвижной и свободной на съемочной площадке. Я стала испытывать наслаждение от внезапных импровизационных находок, от сознания свободного владения материалом роли.

В этих ролях мне удалось, наконец, оторваться от «голубых» героинь: в одном случае играя женщин со сложной судьбой, умудренных жизненным опытом, а в другом — воплощая на экране комедийный характер. В этой необходимой для меня актерской переориентации театр сыграл значительную роль.

И все-таки мне и сейчас по-прежнему дороги мои простые хорошие девушки из фильмов пятидесятых годов. Потому что в них невольно отразилось наше удивительное послевоенное мироощущение. Увы, часто именно «невольно», поскольку драматургия тех картин, случалось, не могла ответить на вопросы, которые настойчиво ставила действительность.

Татьяна Конюхова в фильме «Портрет жены художника»

В то же время есть закономерность и в том, что нынешний зритель переживает глубокую потребность в теплоте, в какой-то душевной деликатности. В фильмах пятидесятых годов осталось что-то такое, чего не хватает порой современному кинематографу... Как говаривал мечтательный Бальзаминов — «чувств-с»!

— А о каких героинях вы мечтаете сегодня, кого бы хотели сыграть?

— Я попробую обозначить тип героя, близкий мне сегодня. Вот Потапов Е. Леонова из фильма С. Микаэляна «Премия», ему страстно желаешь добра и победы, ему хочется протянуть руку помощи. И это желание дружески протянуть руку, возникающее у зрителя, кажется мне очень важным сегодня. Именно дружеского участия часто не хватает нам.

Я помню, как много лет назад возвращалась из Киева в Москву со съемок фильма «Судьба Марины» вместе с Борисом Федоровичем Андреевым. И когда в нашей актерской компании зашел разговор о несыгранных ролях, он с присущей ему страстностью стал рассказывать о своей заветной мечте. О роли Отелло. О том, каким он его видит, чувствует, понимает. Его мощный глубокий волжский бас зазвучал нежно и напевно. Белки глаз засверкали неукротимо — и в вечерней полутьме вагона я увидела лицо шекспировского мавра. Мы, затаив дыхание, присутствовали при рождении образа, давно вынашиваемого

артистом. Вероятно, к этому выплеску его толкнуло наше дружеское расположение, то особое единение, которое мы почувствовали тогда, в вагоне поезда.

Любому художнику всегда — будь он в успехе, неудаче или ожидании — необходима искренняя поддержка. Необходим живой обмен мнениями с товарищами по искусству. Тем более что критики больше любят писать о тех, в ком благосклонное участие приняла господня удача. А как часто актерам не хватает этой самой дружески и вовремя протянутой руки.

Я с благодарностью думаю об актере и авторе Анатолии Адоскине, создавшем телеспектакли о Пущине, Дельвиге, Кюхельбекере, Одоевском. Его вдохновенный рассказ словно воскресил для нас святую и прекрасную дружбу людей, передал трепетность и величие человеческих отношений. Телеспектакли Адоскина заряжены той громадной внутренней энергией, которая дает нам ощущение своей необходимости другому человеку, людям.

Вы никогда не задумывались, почему пересыхают колодцы? Потому что из них перестают черпать воду. Чем больше черпаешь, тем чище вода и слаще, а иначе высохнет — и все. Так и актер.

— Наверное, многое зависит и от самого актера. Ведь вы даже в трудные периоды постоянно были в работе. На телевидении, в Театре киноактера вами сделано за минувшие годы немало.

— Важно, наверное, при любых обстоятельствах не сдаваться. И не ограничиваться лишь тем, что само идет тебе в руки. Надо, чтобы в актере постоянно присутствовала внутренняя инициативность.

...Сейчас я репетирую моноспектакль «Ярость», который будет состоять из двух частей. Первая — инсценировка «Леди Макбет Мценского уезда» Н. Лескова, вторая — инсценировка «Гадюки» А. Толстого. В этой работе мне бы хотелось выразить свое представление о характере русской женщины, о природе ее темперамента, о своеобразии ее душевного мира, которому свойственны непокорность, бунт и величайшее самопожертвование.

В каком-то смысле этот спектакль будет и размышлением об актерской судьбе.

Интервью вела К. Ганелина

Валентина Теличкина

Уроки моей профессии

— Роль комсомолки в историко-революционном фильме «Первая девушка», экстравагантно-наивные, чем-то схожие по психологическому рисунку роли в «Журналисте», «Начале», «У озера», небольшая работа, поразившая точностью прорисовки характера в «Пяти вечерах», динамичная, остродраматическая роль в «Портрете жены художника» и, наконец, мрачная фигура Анны Оношенковой из «Вассы» — этот перечень ваших киноработ отражает значительную творческую эволюцию. Но скажите, не случалось ли на определенных этапах вашей актерской биографии так, что вы ощущали себя в плену амплуа, ограничивающего ваши творческие возможности?

— Года два после «Журналиста» я отказывалась от всех предложений, хотя предлагаемые роли и не повторяли буквально мою Валю. Но желание у многих режиссеров использовать уже найденный в «Журналисте» характер безусловно было. И порой даже очень уважаемые режиссеры приглашали меня, чтобы посмотреть, что ж это за «чучело» такое, видимо, в чем-то отождествляя меня с Валей. Честно говоря, эту свою героиню я полюбила, лишь почувствовав, что надежно защищена от нее совершенно другими по характеру ролями.

Я считаю дебютом актера ту роль, в которой его заметили. Хотя бы заметили. Ведь что значит дебют, если его никто не заметил и не оценил? Это значит — ты просто был перед камерой, то есть делал то, чему нас уже на первом курсе учат, и не больше. В общем, с одной стороны, хочется яркого дебюта, а с другой — есть опасность, что этот яркий дебют станет твоим знаком.

Хотя амплуа, если подойти к нему не с теоретической, а су-

губо практической точки зрения, нельзя считать раз и навсегда дискредитированным понятием. Есть, скажем, актеры, которые всегда играют себя, и это у них выходит интересно. Вот Маргарита Терехова говорит, что она «работает из себя». И это у нее всегда получается, потому что она сама по себе очень глубокая и своеобразная личность. Если играть «из себя», все зависит от того, сколько «клапаночков» в тебе есть: приоткрываешь то один, то другой, то третий — и это всегда неожиданность. А есть актрисы, которые вроде бы играют разное, даже в одном фильме по нескольку разных ролей, но работы их интереса не вызывают. Отсутствие амплуа им не помогает.

Некоторые актрисы, застрахованные в жизни определенными благоприятными обстоятельствами: муж — режиссер, обеспеченные родители, чувствуют защищенность от превратностей актерской судьбы и в крайнем случае могут обойтись без своей профессии. У меня этой защищенности напрочь нет. Но это не значит, что я по этому поводу грущу. Это меня сразу как-то сориентировало в жизни: я не только интуитивно, но и разумом понимала, что я должна доказать — я актриса, а не типаж. И то, что поначалу меня воспринимали только как Валю из «Журналиста», меня обижало. В этом смысле мне хотелось уйти от амплуа «милой дурочки», какой была Валя, и я для этого, как мне кажется, много сделала.

Валентина Теличкина в фильме «Васса»

— Ваши работы сложно объединить какой-то сквозной «женской темой». Но у всех ваших героинь есть все же общая черта — незащищенность, доверчивость и даже простодушие. Даже цепкая, жадная до жизненного благополучия и в этом жестоко-эгоистичная героиня из фильма «Впервые замужем» обладает этими качествами, нет-нет да и проявляющимися под личиной «строго-деловой» и знающей себе цену женщины. Вы всегда в большей степени принимаете участие в своих героинях, нежели судите их. Видимо, в этом нашли отражение какие-то ваши жизненные принципы?

— Для меня главное — понять свою героиню. Скажем, та же Валя в «Журналисте» — это «чудик» из тех, которые ничего в жизни не меняют, но и не остаются незамеченными в силу своей некоторой странности. Но это со стороны Валя кажется «странной птичкой», а для себя она совершенно не странная. У нее есть своя «правда», своя логика, которую я и пыталась понять. А, скажем, моя героиня в «Начале» — это уже куда более распространенный женский тип, хотя в ней можно усмотреть чисто внешнее сходство с Валей. Но этот образ и более острый и более объемный социально. Здесь и проблема другая — устроенности женской жизни, судьбы. Тогда как Валя — это просто «милая дурочка», одержимая профессией, к которой она способности не имеет. Это такое чудачество наивного человека, но с огромным само-

мнением. Поэтому она и вызывает улыбку, а не раздражение.

— И не только улыбку, но еще и какое-то теплое чувство.

— Безусловно. Потому что Валя наивна, чиста и незлобива. Ее претензии никому не угрожают и никого не ущемляют. И потом есть профессии, которые все равно рано или поздно заставят тебя разобраться в том, стоишь ли ты чего-то в своем деле или нет.

— По-вашему, такова и актерская профессия?

— Конечно. Актеру важно удержаться на определенном уровне после своего успеха. Первая большая удача может ничего не значить, она даже опасна. Но для настоящего актера удача просто необходима, ибо в какой-то степени избавляет от сомнений: своим ли делом занимаешься? А ведь когда человек долго не может реализовать себя, особенно человек способный, он чрезвычайно нуждается в признании. Это важно для любой творческой личности, а уж для актера — и говорить нечего. Если писатель может писать в стол и иметь надежду, что хоть друзья-то во всяком случае его прочтут, то актер не может, не имея площадки, доказать на словах: «Я такое могу!» Надо «состояться» или в кино или в театре. Другого пути нет. Поэтому удача — становой хребет любой актерской жизни, любой творческой жизни.

— В границах вашей актерской биографии удача всегда была связана с поиском органики персонажа. Но всегда ли вы ищите органику, исходя из собственной индивидуальности?

— Было два случая в моей жизни, когда я понимала, что играть так, как я, «из себя», острый характер почти невозможно. Приходится давать работу памяти: припоминать наблюденное в жизни. Так было, когда Л. Гайдай пригласил меня сниматься в свою комедию по произведениям М. Зощенко «Не может быть!». Я, зная его стиль работы, никак не могла себя представить в его актерском ансамбле.

Л. Гайдай работает в гротесковом ключе, и в этом смысле все в его фильмах «нечеловеческое», неправдоподобное. Но поиграть в это неправдоподобие, «побаловаться» мне хотелось. И я приняла единственно возможное решение — за что-то спрятаться. Я сказала режиссеру: «Если я за что-то смогу спрятаться, я буду сниматься». Кстати, так же было и с Зойкой в «Пяти вечерах». Там и сам тип, и обстоятельства — все это настолько никакого отношения ко мне не имело... Мы даже с Н. Михалковым договорились, что найдем такой костюм, прическу, грим, которые я должна, как мы говорили, «обхохотать», прежде чем к ним привыкнуть. Лишь спрятавшись за все это, для меня самой смешное, я иначе смогу себя чувствовать в образе — естественнее, свободнее.

В фильме Л. Гайдая мне помогла гримерша. Когда мы с ней встретились, я сказала: «Вот если бы мы сделали что-то похожее на поросенка и меня бы не узнали...» И действительно, так получилось, что в найденном мастером гриме меня не узнала даже моя близкая подруга. И это все решило, я стала сниматься в фильме.

По природе я человек застенчивый. Это только кажется: пришел на работу, вот тебе актерская задача и — давай вкалывай. А мне надо ко всему привыкнуть. Я понимаю, что это мне мешает. Но так или иначе тратится много душевных сил на притирку и знакомство. Я знаю, что у большинства актеров так же. И чем опытнее актер, тем сложнее ему войти в работу, его настроение, желание или нежелание играть зависит от множества привходящих ситуаций.

Иногда вопиющий по своей бестактности вопрос, заданный кем-то из членов съемочной группы, может заставить меня прийти к решению не работать в картине или очень и очень затруднит для меня работу в ней. Особенно если подобный вопрос исходит от режиссера. Представьте, сколько же это надо в таких условиях тратить сил «на преодоление». Хотя нет худа без добра. Бывает, что сложная ситуация в группе приводит актера к потрясающим результатам. В хорошем состоянии ты иногда можешь в силу заведомого доверия окружающих проморгать какие-то вещи в роли. А в обратной ситуации — повышенно обостренное внимание, желание преодолеть недоверие, доказать право на материал может дать прекрасный результат, потому что ты не распылялся, в тебе

была четкость, сосредоточенность — ты работал «назло». Но все время так работать невозможно. С каждым годом промежуток между такими «опытами» должен увеличиваться. Одно дело по молодости работать «назло», и другое дело сталкиваться с этим постоянно на протяжении долгого времени. В моей жизни несколько таких случаев было. После этого всегда нужен или колоссальный отдых или какая-то компенсация в работе с другой группой, с другим режиссером, понимающим тебя. Работать «назло», значит, работать «на износ»: постоянно доказывать, что ты не зернышко, а то — склюют.

— *Что заставляет вас соглашаться или не соглашаться заведомо на такую ситуацию? Каковы критерии в этом смысле?*

— Это у всех по-разному. Я, например, теперь в такие ситуации предпочитаю попросту не попадать, отказываюсь от роли. Дело в том, что для актрисы, если она мать, меняется система ценностей не только в жизни, но и в области профессиональных интересов.

Раньше, оказываясь перед альтернативой, я всегда выбирала работу. Погулять или учиться? Учиться. Влюбиться или сниматься? Сниматься. И так далее. Но если актриса позволяет себе иметь ребенка и встает вопрос: сниматься или ребенок, то ясно, что на первом месте будет уже ребенок. Сейчас мне легче отказываться. И когда мне предлагают заведомо средний сценарий и гарантируют при этом «материальную крепость», то мне это не нужно. Уж лучше я раз в три года снимусь в том, что для меня действительно интересно.

Когда даже очень хороших актеров видишь на экране бесконечно, это приедается, как очень вкусное блюдо. Даже своей одаренностью, талантом актер, как ни странно, может надоесть. Мы часто об этом забываем или оправдываем себя тем, что трудно ждать «своего» материала. А предложений очень много. Фильмов сейчас запускается много, много работы на радио, телевидении. Так что, если ты состоялся, если тебя заметили, будь ты даже средний актер, без работы не останешься. Уж, как минимум, три-четыре предложения в год иметь можно. И сейчас большая доблесть не в перерабатывании, а в недорабатывании.

— *А как же форма, тренаж?*

— Ну, иной актер без этого не может, стремится тренировать тело, мышцы, и результат этой тренировки мы видим на экране. А ему бы потренировать душу, сердце, почитать бы, подумать, пострадать бы немножко! У меня вызывает просто недоумение, когда во главу угла ставится физическая тренированность актера, голая техничность.

Наша русская актерская школа никогда не состояла из одних «гимнастов». Если актер только телесен, материален, в нем нет идей — это бедный актер. Мне, например, И. Смоктуновский интересен именно тем, что в нем удивительно «тренирована» душа, мозг, он мне дорог даже в неудачах, у него даже неудачи интересны. И при чем здесь мышцы — бог с ними. Конечно, есть внешне привлекательные актеры, которым жаль все это терять, я их понимаю. Но вот посмотрите на О. Янковского: он сейчас часто выглядит на экране физически уставшим, несколько утратившим былое неотразимое обаяние киногероя, однако какую при этом он набирает невероятную силу, высоту с каждым годом как актер, как личность! В этом, конечно же, сказывается и его внимательность при выборе ролей, то, что он сознательно «делает» свою судьбу.

Я вообще внимательно слежу за работами своих коллег, потому что в этих работах вижу порой предсказание моих собственных возможностей, а иногда и предостережение: если кого-то из актеров постигает крупная неудача, то это огромный урок и для меня, в какой-то степени моя возможная неудача.

Пусть те, кто мечтает об актерской профессии, помнят, что это прежде всего труд без праздников. Радость только в работе, в том, что ты сделал И если есть желание жить такой жизнью, то лучше нашей профессии действительно ничего нет. Как бы ни сложилась жизнь у актрисы, если она не может по-настоящему без этого жить, ничто не пропадет, все будет не зря.

Интервью вел ***А. Качура***

Александр Антипенко

Как снимали «Мольбу»

Посвящается звукооператору «Мольбы» Михаилу Нижарадзе

Человек взбирается на гору потому, что она есть.
Художник создает произведение искусства потому, что его нет.

Из лекции искусствоведа В. И. Ракитина

ХЕВСУРЕТИЯ

В 1966 году известный грузинский кинорежиссер Тенгиз Евгеньевич Абуладзе пригласил меня — только закончившего ВГИК кинооператора, снявшего дипломную картину о балетном классе «Сегодня — каждый день» на студии имени А. П. Довженко, — снять фильм «Мольба» по мотивам произведений классика грузинской литературы Важа Пшавелы. Сценарий был написан поэтом А. Салуквадзе, редактором Р. Квеселава и Т. Абуладзе. Осенью этого же года съемочная группа выехала в Хевсуретию, чтобы определить место съемок будущего фильма. Этот путь выбора натуры указал нам сам Важа Пшавела. Действие его знаменитой поэмы «Алуда Кетелаури», которую нам предстояло воссоздать на кинопленке, происходит в Хевсуретии, в селении Шатиль, куда мы держали путь. Мы экипировались всем необходимым для такого трудного горного пути. Лошади ждали нас за Великатильским перевалом, который студийный автобус преодолел без происшествий.

Первые крутые повороты...

Первое преодоление высоты...

Первый увиденный снег на вершинах гор...

Было раннее утро. Нам предстояло пройти двадцать два километра сложного пути в Шатиль. Проводник-хевсур навьючивал маленьких горных лошадей, которые были приучены ходить по таким тропам-дорогам. Распределили лошадей...

Моя лошадь посмотрела на меня большим голубоватым глазом цвета хорошо просветленного объектива и ждала команды. Я сел в седло, и она медленно, послушно пошла по тропинке. Все внимательно посмотрели на меня, хотя я сказал, что в детстве в деревне хорошо ездил верхом... Лошадь подчинилась моей команде и проскакала вперед... Я удержался в седле, и это, видимо, успокоило наших коллег с грузинской студии и проводника. Меня попросили, чтобы я подъехал к проводнику. Проводник не знал русского языка, я не знал грузинского. Его слова перевели мне на русский. Он сказал, что лошадь дорогу знает, и в особо опасных местах, где будет узкая тропинка над обрывом, необходимо освобождать повод, и тогда она пройдет сама. Я пообещал выполнять все его наставления. Проводник еще раз проверил упряжь на лошадях, и мы тронулись в путь — постигать кинонатуру.

Осень кое-где уж бросала свои теплые краски...

Я фотографировал, не слезая с лошади...

Фотографировал...

Мы ехали по узкой тропинке, а рядом шумела и перекатывалась в валунах река Аргун, которая тоже неслась в селение Шатиль. Ширины тропинки хватало только на одного человека. За мной ехал на лошади Реваз Иванович Мирзашвили — художник-постановщик картины, которому было за шестьдесят. В этих местах он бывал еще в молодости. Он мне много рассказал о быте и культуре хевсуров о сторожевых башнях, которые встречались на нашем пути. Реваз Иванович удивительны

художник и человек: трудолюбивый и преданный киноделу. Он не поддался уговорам режиссера Тенгиза Абуладзе и своего сына Тенгиза, члена съемочной группы, тоже художника, остаться на студии.

Важа Пшавела — святое имя в Грузии, сам факт участия в работе над фильмом по Пшавеле считался для его создателей большой честью.

Мы ехали тропинкой, по которой много раз ходил сам Лука Разикашвили (настоящие имя и фамилия поэта). Важа Пшавела — псевдоним, который в переводе с грузинского значит «муж пшавский».

Работа над фильмом «Мольба» возвращала нас в XIX век, и мы должны были облечь литературных героев Важа Пшавелы в зримые образы. Шатиль, куда мы ехали, была «местом жительства» Алуды — героя поэмы Пшавелы «Алуда Кетелаури»...

Мне надоело ехать на лошади. Я шел пешком, и от непривычки ходить в горах мои пятки ужасно болели. Теоретически меня проинструктировали, как ходить в горах: на подъемах не напрягать ноги, а на спусках совсем расслаблять. Теперь я проверял теорию на деле. Тенгиз Абуладзе с самого начала похода шел впереди. За мной персонально был прикреплен поэт, сценарист и редактор Анзор Салуквадзе. Он не спускал с меня глаз. Я иногда увлекался съемкой и останавливался, чтобы найти нужную мне точку. От необычного зрелища разбегались глаза: мне хотелось многое снять, все рассмотреть, а нам было необходимо засветло успеть в Шатиль. Анзор торопил меня: вперед и только вперед. Я снова садился на лошадь и из седла смотрел вниз на ползущий змеей грохочущий Аргун...

Гул реки был неправдоподобно объемен.

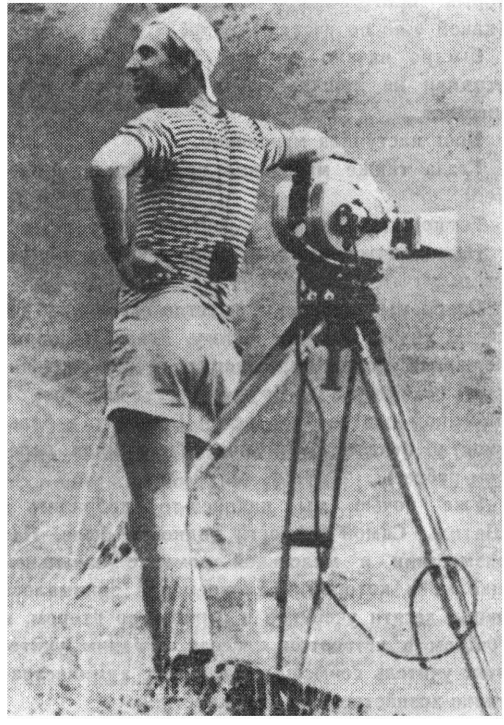
Узкая тропинка казалась еще уже.

От высоты кружилась голова...

Такие места я проходил пешком. Но один раз, доверившись лошади, проехал верхом. Над обрывом лошадь шла уверенным шагом. Иногда вздрагивала оттого, что вьюки касались скал, но еще больше она пугалась моего вздрагивания, когда я подпрыгивал при прикосновении ноши к скале... Мне казалось, что я проплываю над пропастью. Чтобы побороть жуткое чувство страха, я старался не смотреть в бездну...

Последние лучи солнца золотили верхушки ущелья. Остановившись у скалы, я начал искать ракурс съемки. Внизу подо мной неистовствовала река Аргун. В этом месте тропинка над обрывом была уже обычной. За мной на лошади ехал Реваз Иванович. Не успел я прижаться к скале, чтобы нажать на спуск фотоаппарата, как в ту же секунду почувствовал сильный удар в грудь. В глазах потемнело... Сознание не успело еще оценить происшедшее, а глаза уже видели, как что-то, переворачиваясь, полетело в пропасть... Очнувшись, я сообразил, что необходимо бежать вперед, где тропинка резко опускалась к воде. Оттуда я увидел, что бурлящая, пенистая

А. Антипенко на съемках «Мольбы». 1967



река уносила спальный мешок, который спасти уже было невозможно. Я поднял голову. Над обрывом, ухватившись руками за дерево, висел Реваз Иванович, а над ним стояли люди и спускали веревку. Единственное дерево, за которое держался Реваз Иванович над тридцатиметровой пропастью, спасло его от смерти... Снизу я видел, как вытаскивали на веревке пострадавшего... Я поднялся наверх. Мне рассказали, что у лошади, на которой ехал Реваз Иванович, оборвалась подпруга. Лошадь при обрыве ремня перепугалась и опрокинула ездока с ношей в пропасть. Та же испуганная лошадь на скаку ударила меня. Только теперь я сообразил, что от несчастья меня спас фотоаппарат. Если бы я при съемке не прижался к скале, а шел прямо по тропинке, перепуганная лошадь проскочила бы между скалой и мной и своим боком столкнула бы меня... Какое счастье!

Мое счастье уложилось в одну сотую долю секунды скорости затвора фотоаппарата, который приготовился «щелкнуть» очередной (какой уже по счету?!) кадр!

Быстро начало темнеть. Реваза Ивановича усадили на лошадь. Мы продолжали путешествие...

Ночь наступила мгновенно.

Глаза также мгновенно привыкли к темноте.

Темнота еще больше усилила шум реки.

Наши движения стали напряженно осторожными...

Скоро мы увидели множество светляков, которые указывали нам дорогу. Реваз Иванович держался молодцом, говорил, что у него ничего не болит... (Позже, через два дня, в районном центре Хевсурстии Борисахо в больнице у Реваза Ивановича обнаружили перелом ребра.)

Уже ночью мы наконец-то добрались в Шатиль. Самой крепости видно не было. Нас разместили в маленькой комнате начальной школы, в которой одновременно занималось около десяти учеников в первом, во втором, в третьем и четвертом классах с одним учителем: учитель совмещал в себе все административно-хозяйственные должности...

Раннее утро. Шатиль просыпалась. Она стояла, величественная и уставшая, сбрасывая черное покрывало ночи. Ее окутывали белые пушистые облака, а к верхушкам гор прикоснулись первые теплые лучи солнца. Цвет тепла, цвет солнца медленно пробирался к многовековым камням-сланцам — материалу хевсурских зодчих, — и, когда лучи коснулись крепости, стены стали золотыми...

Ранним утром жизнь в селении пришла в движение: у подножия проехал всадник-пастух, впереди него катился белый поток овец, ровными столбиками поднимался к небу белый дым. Из соседней комнаты доносились звуки Москвы. Необычно было всматриваться в гордыню грузинского народа под будничные звуки радио... Важа Пшавела так начинал поэму «Алуда Кетелаури»:

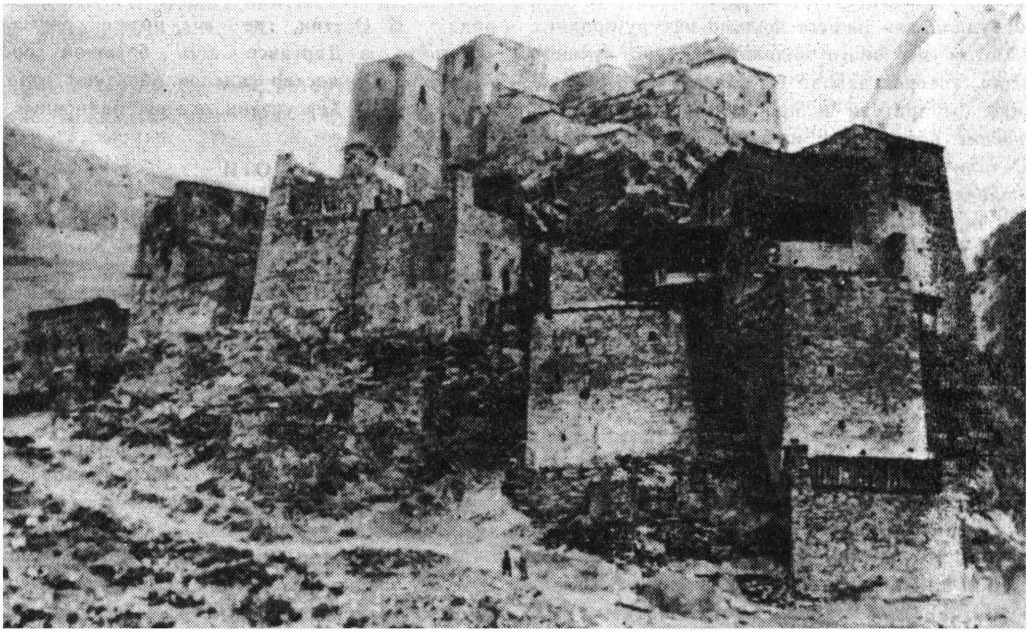
В Шатиль ворвался верховой,
Кричит: «Беда! Кистины-воры
Чинят на пастбище разбой
И лошадей уводят в горы!»
На сходке чтимый всем селом
Алуда был Кетелаури —
Муж справедливый и притом
Хевсур, отважный по натуре.
Немало кистов без руки
Оставил он на поле боя.
У труса разве есть враги?
Их много только у героя... [1]

Всматриваюсь в массивную толщу стен (выложенных из камня-сланца без скрепляющего раствора), которые таят в себе многовековую историю мужественных горцев-хевсуров.

Хевсуретия — суровый край. Здесь мало плодоносной земли. Кругом — горы. Горы. Горы... Зимой отрезаны друг от друга деревни, ущелья, перевалы... Люди — от людей. Зима долгая и неласковая. Много снежных бурь, обвалов и непроглядной густоты туманов. Весна буйная. Солнце горячее, но неласковое. Оно круглый год враждует со снегом. Растаявшие многометровые снежные покрывала превращаются в стремительный, бурный поток воды, который все сокрушает на своем пути. И так каждый год... Осенью еще не успел растаять снег на дальних вершинах гор, как уже падает новый снег, и с каждым днем он спускается все ниже и ниже к людям...

В Хевсуретии не растет виноград, и у хевсуров свой напиток — пиво из ржи. Такого

[1] Здесь и далее переводы Н. Заболоцкого.



Из фотоцикла «Выбор натуры»

пива я нигде не пил. Оно мне напомнило взбившуюся о валуны пену стремительной реки Аргун, колосящуюся в горах, на маленьких квадратиках земли, рожь. Чистоту и своеобразный вкус родниковой воды, неповторимый запах гор...

С пивом у хевсуров были связаны многие обряды. Например отречение-изгнание из крепости односельчан. В кружку пива хевсуры бросали монеты и камешки. Так они «расписывались» в приговоре осужденному. В будущем фильме «Мольба» так должны изгонять хевсуры Алуду...

У подножия Шатили сохранилось маленькое сооружение, напоминающее склеп. Оно меня заинтересовало. Мне рассказали, что в этом домике жили хевсурки, ожидавшие родов. Когда ребенок рождался, мать сама перегрызала и перевязывала пуповину. Никто не имел права не только помогать, но и присутствовать при рождении ребенка. Только мать мужа приносила роженице пищу и поддерживала огонь. Такой суровый обычай диктовала суровая жизнь: слабый умирал, сильный выживал.

Много поколений прошло через Шатиль. Много было прибито правых кистей рук к стенам крепости. Самым сильным воином-хевсуром считался тот, кто прибивал к стене больше всех кистей побежденных врагов. Алуда — герой Пшавелы — не стал рубить кисть у побежденного им врага...

...Но чудо! — мрачен и понур,
Не смотрит на ружье хевсур
И слезы медленные точит,
И хоть добыча дорога,
Неустрашимого врага
Обезоружить он не хочет.
Ружье с насечкой дорогой
Кладет на труп, залитый кровью,
Влагает в руку меч стальной,
Кинжал приладив к изголовью.
Заветам древних вопреки,
Не рубит правой он руки,
Грехом не хочет осквернить...

Возле Шатили есть гора, напоминающая орга́н. Вода и ветер, потрудившись веками, соорудили для нашего фильма натуру-пролог...

Потом мы много видели гор, но лучшего места, которое давало бы заявку фильму, вводило бы зрителя в поэтический мир пшавеловских образов, не нашли. Гора-орга́н возле Шатили как будто таила в себе исповедь Пшавелы.

Прими ты, господи, мольбу...
Просьбу мою ..
Чтоб из сердца не обронить
Мне память твою.
Чтоб разум твой терзала мысль,
А сердце жег огонь,
Чтоб доброе я жаждал всегда
И, не насытясь, умер...
Не давай мне никакой передышки
И держи меня в смятении вечном.
Только тогда ведь я и счастлив,
Когда терзаем и мучим горем.
Когда сердце съедает пламень,
А разум суд свой правит трезво,
Тогда лишь душой я свободен,
Тогда лишь дышится вольно [2].

Сейчас Шатиль стала достоянием туристов. К селению проложен туристский маршрут № 319. По случайному совпадению кинопленка КН-3, на которой мы через год снимали в Шатили фильм, имела эмульсию тоже 319. Пленка была малой чувствительности. Наш механик съемочной техники Тариэл спросил как-то: «Саша, почему эта пленка такого маленького темперамента?..» Он плохо знал русский язык, поэтому необычно отождествил чувствительность пленки с темпераментом человека. Что ж, кинопленка, как человек, чем чувствительнее она, тем лучше.

Мы продолжали путешествие по Хевсуретии, держа путь в Ардоти, Муццо, Хахабо... Вместе с нами на лошади ехал Реваз Иванович. Мы повернули направо от Шатили. Дорога была еще труднее. Остановились у склепов, в которых сохранились останки людей. Эти склепы возникли в XVIII веке, когда свирепствовала чума.

От чумы вымирали целые деревни. Горцы строили склепы в отдалении от поселений. Когда у кого-то из односельчан обнаруживали признаки чумы, он вместе с семьей уходил в склеп, поселялся там и ждал смерти. В склепах много скелетов детей, которые лежат рядом со взрослыми. Такое самопожертвование было необходимо для спасения односельчан, рода. В Осетии, где мы позже снимали «Мольбу», в Даргавсе есть большой город мертвых. Множество склепов образуют город-кладбище. В Хевсуретии склепы одиночные.

[2] Стихотворение «Мольба» использовано в нашем фильме в подстрочнике

ТОСТ В АРДОТИ

Вечером мы остановились переночевать в деревне Ардоти. День уходил с необыкновенным закатом солнца: я такого состояния природы не видел ни до, ни после Ардоти.

Мы стояли на самом большом возвышении деревни. Перед нами раскинулись в бесконечность приласканные солнцем суровые горы...

Заходящее солнце:

золотило...

серебрило...

ультрамаринило...

проходящие мимо облака.

Мы любовались вечерним покоем, наступившей тишиной и разрезающим эту красоту следом реактивного самолета...

Хозяин пригласил нас на ужин. За столом было сказано много тостов... Говорили на грузинском языке, и мне переводили то Тенгиз Абуладзе, то Анзор Салуквадзе. Настала моя очередь сказать тост. Я сказал... Хозяин дома попросил, чтобы мой тост перевели на грузинский. Ему перевели. Он сказал, что в его доме первый раз русский человек и его дом первый раз слышит русскую речь. Хозяину объяснили, что я украинец. Он попросил меня, чтобы я сказал тост на украинском языке. Я сказал на украинском. Он ответил: «Дзалян карги бичихар». Что означает: «Очень хорошо, мальчик». Мне было приятно говорить тосты и еще более радостно было оттого, что мои тосты переводили на грузинский язык. Это были мои первые тосты на грузинской земле. Это было мое «крещение» в познании грузинских обычаев...

После ужина хозяин уложил меня в самую лучшую постель, укрыл самым теплым одеялом...

Этот ужин был в горах Кавказа, в Хевсуретии, в деревне Ардоти, в самом дальнем доме.

ПОИСКИ МУСУЛЬМАНСКОГО КЛАДБИЩА

В поэме «Гость и хозяин», которую нам предстояло «оживить» кинообразами, Важа Пшавела писал:

Есть за аулом холм унылый,
Лучами выжженный дотла.
Там, погруженные в могилы,
Спят львиносердные тела.
Вода их влагою омыла,
Гора их глиной облегла
Под сводом каменного гроба
Сердца не бьются храбрецов,
Земли жестокая утроба
Снедает кости мертвецов.
Стирает облик человечий
Со всех, кто яростен и смел,
Не дрогнул духом перед сечей
И, вынув меч, не оробел...

Нам необходимо было найти такое кладбище, суровый образ которого создал поэт. Мы просмотрели все мусульманские кладбища на территории Грузии. Мы искали в Азербайджане... Добрались до Дагестана, города Дербента, где увидели красивые многовековые кладбища, но того, что нам надо было для фильма, мы не могли найти...

В Грузии в деревне Некрепа мы нашли кладбище-символ. Оно расположено на зеленой возвышенности, которая напоминает остров. На этом кладбище похоронены люди разных религий: с одной стороны — христиане, с другой — мусульмане. Над сплошной массой осенних деревьев, которые растут на кладбище, выделяется одно. Оно с желтой кроной. Этот цвет напоминает о разлуке. Это флаг умершим. Природа сама утвердила этот желтый символ, подчеркивая голые черные стволы осенних деревьев.

На могилах матерей,
отцов, воинов, детей...
лежал желто-коричневый ковер из опавших листьев.

Кладбище — последний путь человека... Разлука, вечная разлука и вечный покой.

Мы так и не нашли нужного нам для фильма кладбища. Для «Мольбы» мусульманское кладбище построил художник фильма Реваз Иванович Мирзашвили в Даргавском ущелье поблизости от «города мертвых». Оно соответствовало замыслу фильма.

ШИРОКОЭКРАННЫЕ ВАРИАЦИИ

Первая съемка и экспедиция по картине были вне Грузии. Мы выехали в Орджоникидзе снимать зимнюю натуру к поэме «Гость и хозяин». Отсняли первый полезный метраж... С нетерпением ждем первый отснятый материал из Тбилиси. Наконец-то привезли триста метров долгожданного позитива. Долго не могли найти широкоэкранную проекцию, так как кинотеатры не могли срывать демонстрацию фильмов. Где-то все же договорились с киномехаником. С нетерпением ждем изображения на экране... И что же мы видим? На белом полотне нерезкое, желтое изображение. Ощущение такое, будто все снято в густом тумане. Я не верю своим глазам... В зале включили свет. Полнейшая тишина. Я чувствую на себе взгляды. «Так снимать дальше нельзя. Это ужасно. Не хочу широкого экрана», — расстроенно сказал Абуладзе. Я чувствую себя главным виновником. Это я настоял на широкоэкранном варианте фильма. Это я, в конце концов, снял этот материал. Единственное мое доказательство, что материал можно хорошо напечатать, — это срезки негатива, которые соответствуют изобразительному замыслу и технической норме. Но кому это можно сейчас доказать? Как успокоить режиссера, группу?

Принесли из проекции нашу коробку позитива. Я вытащил кусок пленки. На глаз позитив был отпечатан нормально. Значит, плохая проекция... Я предложил посмотреть еще раз этот же материал в другой проекции. Мало веря в чудо, но, может быть, именно на чудо надеясь, киногруппа пошла в городской кинотеатр. Ожидая окончания «чужого» фильма, с волнением я ждал своего сеанса...

Киномеханик зарядил нашу пленку. Погас свет... и на экране произошло «чудо»: изображение было резкое, прозрачное... сверкал чистой белизной бесфактурный снег... лицо кистина Джохолы, которого играл Отар Мегвинетухуцеси, и лицо хевсура Звиадаури — артист Зураб Капианидзе — смотрели на нас в стократном увеличении. Лица наших героев как бы успокаивали нас: «Мы здесь! Мы уже

живем на кинопленке в образах пшавеловских героев!»

На экране были:
наши герои,
наши горы,
наши туманы,
наш снег... и тур, которого убил для нашей съемки великолепный охотник из Казбеги Вахтанг Кирикашвили.

Неожиданно быстро начал таять снег, а нам необходимо было доснять зимнюю натуру. На склонах гор снег еще оставался. На съемочную площадку снег подвозили, и мы создавали суровое зимнее настроение. С каждым днем все труднее и труднее было доставать снег. Возвращаясь со съемок, мы увидели на поле белые пятна, которых не было утром. Остановились. Оказалось, что это удобрение—аммиачная селитра, которая правдоподобно имитировала снег. Мы взяли ее на кинематографическое вооружение. Удобрение для земли помогло нам успешно завершить съемки зимней натуры.

КАК РАЗДЕЛИТЬ ДЕСЯТЬ НА ОДИННАДЦАТЬ

Для съемок эпизодов «Кладбище» и «Дом Джохолы» мы пригласили столетних стариков чеченов и ингушей. Их было одиннадцать, седобородых, библейской красоты людей. Несмотря на вековой возраст, они отнеслись к съемкам, как к самой обыкновенной работе. Тенгиз Абуладзе объяснил им, кого и что они должны «играть» В знак согласия они кивали седыми головами...

Каждый день в шесть утра мы выезжали из Орджоникидзе в Даргавское ущелье, где художником было построено мусульманское кладбище — объект наших съемок. Стояла пасмурная погода. Дул холодный, насквозь пронизывающий ветер. Вершин гор не было видно. Нас устраивала такая погода. Мы сняли первый дубль. Приготовились ко второму.

«Мотор! Начали!» — сказал Абуладзе. Старики в кадре должны были петь обрядовую песню. На снегу перед аппаратом лежал связанный толстыми веревками хевсур Звиадаури — Капианидзе. Мороз двадцать градусов. Старики, не обращая внимания на работающий аппарат, начали о чем-то говорить между собой. Я остановил кинокамеру. Оказывается, у них наступило время молитвы: они ежедневно пять раз в день, от восхода до захода солнца, выполняют этот обряд. Я стал наблюдать за ними. Старики разжали левые руки и взглянули на компасы. По компасам они определили местонахождение солнца и стали лицом к нему. Началась молитва. Старики складывали руки, опускались на колени, поднимались и опять опускались со словами молитвы. Их движения были заучены, просты и красивы. Молитва длилась минут пятнадцать. Так, без предупреждений, во время съемочного дня они молились несколько раз.

Кончилась съемка. Съемочная группа сидела уже в автобусе и ждала стариков, которые собрались вместе и что-то обсуждали. Потом старейший из них подошел к Тенгизу Абуладзе и сказал: «Товарищ режиссер! Мы просим вас, чтобы нам добавили к десяти рублям, которые вы нам дадите за работу, еще один рубль. Нас одиннадцать, и мы не может разделить десять рублей на одиннадцать человек». Мы засмеялись. Оказывается, старики не поняли, что каждый получит за съемку по десять рублей. Кроме того, Абуладзе пообещал пригласить их сниматься в Тбилиси. Они с радостью согласились. «А чайхана в Тбилиси есть?» — спросили старики. «Не только чайхана, а Дом чая есть в Тбилиси. Приезжайте, будем пить настоящий грузинский чай!» — сказал Тензиг Абуладзе.

...Проезжали, уже который раз, Дарьяльское ущелье. И каждый раз оно было новое. Бывая здесь и летом, и осенью, и зимой, я почему-то всегда вспоминал, что этим ущельем, этими пейзажами любовались Пушкин, Лермонтов... их следы поглотила, а может быть, «законсервировала» извилистая асфальтированная дорога, но горы и крепости остались...

В автобусе было тепло, за окном мела метель, клонило ко сну... и вдруг автобус остановился. Это старики попросили нашего водителя армянина Жору остановиться. Они вышли из автобуса, определили по компасу нахождение

солнца и начали последнюю в этот день молитву.

Где-то за метелью, за лесами, за горами... заходило солнце.

Мела метель зимы 1967 года.

ЛУНА В ЭРЗИ

Когда смотришь на аул Эрзи со стороны курорта Армхи, то невольно вспоминаешь строки Пшавелы из поэмы «Гость и хозяин»:

Бледна лицом и молчалива,
В ночную мглу погружена,
На троне горного массива
Видна Кистинская страна...
...Дорогой все же я напрасно
Тропинку узкую назвал.
Ходить здесь трудно и опасно,
Едва оступишься — пропал.
Глядит кистинское селенье
Гнездом орлиным с вышины,
И вид его нам тешит зренье,
Как грудь красавицы жены...

К Эрзи ведет только узкая дорога, по которой может проехать автомобиль «ГАЗ-69» или трактор. Эрзи красив своими многочисленными сторожевыми башнями. Это наш объект съемок. Это родина Джохолы — героя поэмы «Гость и хозяин». Каждый день в Армхи нас ждал трактор с большими санями, в которые мы грузили киноаппаратуру, садились сами, и мощный трактор вез нас к подножию Эрзи. Сани зависали над пропастью и летели так километра два: каждый день — туда и обратно. Кроме того, каждый день нам необходимо было еще подниматься на вершину Эрзи — нашу съемочную площадку. Тяжелую ношу тащили ослы, но киноаппараты — самое ценное для нас — мы не доверяли животным. Обычно подъем к месту съемки занимал час трудного пути. Так мы работали несколько

«Мольба».
Рабочий момент.
Справа — режиссер Т. Абуладзе

недель, снимая пробеги Агазы, проходы Джохолы и Звиадаури, башни Эрзи... Снег катастрофически таял...

Доснимали зимнюю натуру в Дарьяльском ущелье. В этот же день нам необходимо было снять еще один кадр Эрзи. Тенгиз Евгеньевич Абуладзе поручил мне снять этот актерский кадр.

Маленькой группой, на «газике», мы спешили до захода солнца успеть добраться к месту съемки.

К подножию Эрзи приехали, когда солнце уже катилось к закату. Начали подъем. Актеры Отар Мегвинетухуцеси и Зураб Капианидзе несли по очереди огромного дикого козла — тура. Мы с ассистентом Гиви Курели и механиком Тариэлом поднимали съемочную аппаратуру. Поднялись на вершину как никогда быстро. Отдышались. Установили камеру. Подключили, но камера не работала. Выяснилось, что замерз аккумулятор. Его необходимо было согреть. Это означало спрятать его под шубу и своим теплом вдохнуть в него электрическую жизнь. Солнце было на таком пределе, при котором еще можно было снимать. Но через десять минут, которые необходимы, чтобы согреть аккумулятор, стрелка экспонометра покажет, что снимать нельзя. В таких случаях один старый кинематографист говорил, что теперь не снимать, а проявлять пленку нужно...

Я ходил огорченный, так как понимал, что сегодня ничего не снимем. Останется ли снег до следующего раза?.. Наконец-то камера заработала, а снимать уже было нельзя. Небо стало темно-синим, а на небе прямо-таки на глазах «проявились» огромные звезды...

Актеры видели мое волнение и начали меня успокаивать. Зураб Капианидзе и Отар Мегвинетухуцесси говорили: «Дорогой Сашко! Посмотри, какие большие звезды! Давай посмотрим на них, а завтра приедем и снимем. Ты любишь наши горы, нашего Важа, за это мы сколько хочешь залезем на эту гору». «Разве это гора? Хочешь, поднимемся на Казбек и там снимем этот кадр?!» — шутил Зурико. Отар улыбался, потом он сказал: «Конечно, Сашко! Если хочешь, поднимемся на любую вершину Кавказа! Ведь это нужно для фильма о Важа...»

Мы стояли и любовались зорями. Огромный серебряный диск луны выкатился из-за гор... Профессиональная привычка кинооператора оторвала меня от праздного любования красотой. Мне захотелось зафиксировать первозданную луну на пленке.

Я быстро нацелился объективом на луну... и луна вкатилась в камеру, просветила собой пять метров кинопленки... и выкатилась в горы...

Настоящая луна, снятая над Эрзи, светит в фильме «Мольба»...

...И вот опять завечерело,
Сошел с горы последний луч,
И тьма, подкрадываясь смело,
Заволокла вершины круч.
С неизъяснимою печалью
Глядит на кладбище утес,
Струя под немощною далью
Потоки медленные слез.
Печаль нужна могильной сени,
Останкам брата — плач сестры,
Ночному лесу — бег олений
И волчьи грозные пиры...

(Из поэмы «Гость и хозяин»)

КАХЕТИЯ

Я вам покажу крестьян, которые не пили воды.

(Из разговора в Кахетии)

Тот, кто не знает хорошо Грузию, принимает всех проживающих в республике за грузин... Когда же более пристально вглядываешься в Грузию, тогда узнаешь, что за общим словом «грузины» стоят кахетинцы, хевсуры, сваны, гурийцы, мингрелы, имеретинцы, рачинцы... народности, которые составляют Грузию.

Если сван и мингрел будут знать только свой родной язык, они не поймут друг друга: настолько различны языки.

Меня поразили своей необычностью маленькие города. Например город Сигнахи в Кахетии. Этот городок с красивыми черепичными крышами устроился на возвышенности. Утром, когда туман обволакивает его улицы и дома, он кажется особенно таинственным... Сегодня Сигнахи просыпался на подушке из белых пушистых облаков. Разбудил его мелкий моросящий дождик. Город гармонии архитектуры, цвета, пейзажа... Когда смотришь на плодоносную Алазанскую долину, которая своей

Из фотоцикла «Выбор натуры»

равниной перетекает в зеленые, голубые, синие, серые цвета бесконечного Главного Кавказского хребта, то испытываешь чувство огромной радости от красоты...

Кахетия — это страна вина. Когда проезжаешь от Сагареджо до Телави, то кажется, что проезжаешь через многокилометровый винный погреб. Названия городов и деревень известны всем — Гурджани, Мукузани, Цинандали... Кахетия — не только винодельческая страна. Недалеко от Сагареджо (семьдесят километров от Тбилиси) находится кахетинская пустыня Давид-Гареджа.

Когда мы приехали выбирать натуру для фильма «Мольба», я не мог поверить, что эта выжженная солнцем земля — Кахетия. Монастырь Давид-Гареджа расположен в пустыне. Он высечен из цельной глыбы камня, из которого сделаны комплексы комнат, церкви. Сохранились очень интересные фрески. В этой пустынной местности, где нет воды и никакой растительности, находили приют странствующие монахи. Судя по надписям, которые остались на стенах, здесь останавливались и русские странники.

Монастырь был построен в IX—XIII веках. В Давид-Гареджа сохранилась интересная система водоснабжения: во время дождя вода по вырубленным в скалах желобам собиралась в огромные водохранилища-отстойники. Запаса воды хватало на многие месяцы. Давид-гареджиевский пейзаж — гористый, состоящий из желтой, красной и сизой глины. Когда идет дождь, глина размокает, и проехать в этих местах невозможно. Необходима неделя палящего солнца, которого здесь предостаточно, чтобы высушить промокшие слои глины. При высыхании глина трескается, образуя разноцветную мозаику пастельных цветов.

В Давид-Гареджа мы снимали «комплекс видений поэта». Съемки совпали с «сезоном змей» — временем, когда змеи выползают на поверхность земли. Самая опасная змея в этих местах — гюрза.

В Тбилиси нас консультировали специалисты, как вести себя со змеями. Мы отшучивались и говорили, что не боимся змей, так как сами змеееды. Рабочее название фильма «Мольба» было «Змееед» по названию поэмы Важа Пшавелы в переводе Бориса Пастернака. Нам сказали, что в эти места каждый год в «сезон змей» приезжают змееловы.

ВСТРЕЧА «ЗМЕЕЕДА» СО ЗМЕЕЛОВОМ

Через несколько дней в Давид-Гареджа приехали парень с девушкой. Нам их представили. Это были настоящие змееловы, они отлавливали змей для Фрунзенского питомника. Парня звали Володей, а как его спутницу — не помню. Мы обрадовались случаю, что можем получить консультацию от самого змееелова. Володя с удовольствием в течение десяти минут рассказал все «секреты» змееловства. Помню, он стоял с туристским рюкза-

ком за спиной, в котором копошились змеи. В руках у него была палка-рогатка примерно метровой длины, на ней виднелись отметки-зарубки для определения длины змеи. Конец рогатки был желто-коричневым от змеиного яда.

Володя-змеелов примерно так рассказал суть дела. Змея сама не нападает на человека: она всегда защищается, поднимая шипящую голову. Змея может укусить только тогда, когда наступишь на нее или когда дразнишь. Змей он ловит при помощи палки-рогатки, прижимая голову змеи так, чтобы не повредить ее очень уязвимый позвонок. Змея очень плохо переносит травмы, особенно в неволе. Пойманных змей он отправляет в питомник, по договору с которым работает, почтой в обычных посылках. За здоровую змею ему платят 20 рублей. На комбинате от каждой змеи получают до двадцати пяти миллиграммов сырого яда.

Во время нашего разговора с Володей у него за спиной в рюкзаке копошились змеи. Мы попросили его, чтобы он показал их. Володя снял рюкзак, раскрыл его и голой рукой схватил высунувшуюся гюрзу чуть ниже головы. Тело змеи обвилось вокруг его руки. Было страшно смотреть на это зрелище, но его уверенные действия успокоили нас. Затем он показал, как берут змеиный яд. Под рукой не было подходящей посуды, и он попросил у нас коробку из-под кинопленки. Он взял ее и заинтересованно прочитал: «Кинонегатив КН-3, декабрь 1966 года». Краем коробки он открыл змеиный рот и подставил ее под верхний зуб. Через несколько секунд на «серебряной» коробке из-под кинопленки появилась янтарная капля яда. При укусе змеи этой капли достаточно, чтобы человек умер. Этой же капли змеиного яда достаточно, чтобы изготовить лекарство и вылечить многих больных.

Мы спросили Володю, как он стал змееловом. Он сказал, что служил в армии в местах, где много змей. Туда часто приезжали змееловы, и он в свободное от службы время учился у них. Когда кончилась служба, он стал заниматься этим делом. Сам из Донецка. До армии работал на шахте.

«Кусала ли вас змея?» — спросил я у него. «Да. Вот посмотрите на оставшийся шрам. У меня, к счастью, была при себе аптечка, вот такая, — он тут же показал ее нам, — и я успел сделать противоядную блокаду. Успел добежать до дороги и остановить машину... а потом неделю в горячке провел в больнице...»

Володя стал членом нашей киногруппы. Он оберегал нас от змей, вылавливая их вокруг нашей съемочной площадки, а мы его снимали в кино. Так змеелов встретился с киногруппой «Змееед».

...Он ведал про тайну котла:
Варилась похлебка змеевья.
У дивов способность была
Змею принимать в очеревье.
«Вот этим-то и отравлюсь», —
Как громом сраженный догадкой,
Сказал он — и выловил кус
И съел через силу украдкой.
И небо окинуло дол
Глазами в живом повороте.
Он новую душу обрел,
Очнулся под новою плотью...

(Из поэмы «Змееед». Перевод Б. Пастернака)

КАК СНИМАЛИ ЛЬВА

В одном эпизоде фильма необходимо было снять льва, которого нужно было привезти в пустыню Давид-Гареджа. В тбилисском зоопарке не было покладистого дрессированного льва. Начались поиски. Нашли знаменитого дрессировщика львов, который был уже на пенсии, а его любимый лев, с которым он раньше выступал в цирке, находился тоже «на пенсии» в ленинградском зоопарке. После полуторамесячных ожиданий льва наконец-то доставили на место съемок. Дрессировщик попросил несколько дней на акклиматизацию животного...

Назначен день съемки. В кадре лев должен был подойти к столу, за которым кутили люди, и по команде зарычать. При предварительном обсуждении сцены дрессировщик согласился выполнить задачу режиссера.

В кадре сидели люди за столом, уставленным вином и закусками, а за кадром стояла железная клетка, в которой неистовствовал лев. Установили две кинокамеры. За камерой стояли наготове пожарные с брандспойтами и три стрелка: они досылали в ствол боевые патроны. На всякий случай. Договорились так:

если лев станет нападать на людей или рваться на волю, тогда...

Все покинули съемочную площадку. За камерами остались второй оператор Ломер Ахведиани, ассистент Гиви Курели, я и Тенгиз Абуладзе. Актеры в кадре изображали веселье... Можно снимать! Ждем выхода льва... но в последний момент дрессировщик отказался выводить льва. Лев, видимо, почувствовал, что его не выпускают на свободу, и долгим пронзительным ревом выразил свое возмущение... Актеры по этому случаю произнесли тост и выпили вино...

Режиссеру пришлось отказаться от первоначального замысла. Решили снимать монтажно: отдельно льва и отдельно людей. Снимаем льва!.. В центре кадра в прицельных мушках трех карабинов на нас движется лев... Не доходя до неприкрытой кинокамеры метра два, он останавливается, долго смотрит на стрекочущую камеру и нехотя поворачивает обратно. Второй дубль не снимали.

При монтаже этот эпизод «выпал» из картины.

ИМЕРЕТИЯ

С Имеретией я познакомился благодаря прекрасному грузинскому художнику Давиду Какабадзе. Этот художник вобрал в свое творчество несколько художественных направлений...

У Давида Какабадзе есть серия конструктивистских работ, сделанных из оптических линз, призм, зеркал...

У Давида Какабадзе есть акварельные работы, работы по цветной стереоскопии, серии портретов, натюрмортов и серия живописных пейзажей его родины — Имеретии.

Каждому из этих направлений художник посвящал годы труда, поисков.

И вот я в Имеретии. Была осень. Из окна автобуса всматриваюсь в имеретинские пейзажи. Удивительное сходство с картинами Давида Какабадзе! Если бы я не знал, что ху-

Из фотоцикла «Выбор натуры»

дожник родом из Имеретии, то Имеретия сама напомнила бы об этом...

Мы едем в город шахтеров Чиатуру... Небо города пересечено множеством канатных дорог: над городом плывут люди, руда, пустые люльки... и снова люди, руда... Чиатурское небо от пересечения тросов, вагонеток, кабин похоже на лист нотной бумаги с написанными на нем музыкальными знаками.

КАХЕТИНСКАЯ РОЗА

Я всегда покупал цветы в цветочном магазине возле старой студии «Грузия-фильм» и дарил их шестилетней Кетино — дочери Тенгиза Абуладзе. Продавец цветов знал меня и давал возможность выбирать лучшие цветы. Целую зиму я был на съемках в горах. Возвратившись ранней весной в Тбилиси, я зашел в цветочный магазин, но подобрать необходимые мне цветы не смог. Собрался уходить. Продавец остановил меня и пригласил в служебную комнатку. В комнате стояло ведро с водой, а в нем плавала большая красная роза. Я спросил его, продается ли эта роза? Он ответил, что нет. Он привез розу из Кахетии, со своей родины. Я выразил восхищение прекрасной розой и собрался уходить. Продавец меня остановил, вынул розу из воды и протянул ее мне. «Эта роза не продается. Я ее тебе дарю», — сказал он.

Я шел с большой красной кахетинской розой. Таких роз не было в продаже. Прохожие удивленно смотрели на меня и мою розу. На мосту через Куру поднялся сильный ветер. Я хотел спрятать розу под плащ, но острые шипы не давали прижать ее к телу. Ветер усиливался. Со стороны гор надвигались на Тбилиси черные тучи...

Я шел спиной к ветру, прикрывая розу, но ветер обходил меня и срывал лепестки розы, унося их над Курой; красные лепестки кахетинской розы растворялись над городом... В руках у меня остался колючий стебель. Утром Кура вышла из берегов. В Тбилиси было наводнение...

ГРУЗИНСКИЙ СТОЛ

Когда я ем, я — Сократ.
(Из разговора)

Вино в Грузии наливают по-разному. В Кахетии наливают вино в стакан на три четверти. В Мингрелии наливают «с верхом». Ошибочно думать, что кахетинцы менее щедры, чем мингрелы. Нет. В Кахетии реки вина — сколько хочешь, столько пей. Кахетинские крестьяне не пьют за работой воду, они пьют легкое вино, которое утоляет жажду. В Мингрелии меньше виноградников, и вино привозное. Гостя принимают в Грузии со всей щедростью: гость должен быть сыт, а вино выпито до капли...

Если поверить тому, что говорят гостю за грузинским столом, то можно было бы умереть во славе. Каждым тостом скажут столько хорошего, столько превосходного, так искренне, что сам поверишь, что ты самый дорогой человек за этим столом, что без тебя невозможно жить на белом свете.

Грузинский стол — дорога в своеобразный мир жизни этого народа. Стол обязывает владеть чувством юмора, красноречием, находчивостью. За столом познаются новые грани народного характера и повседневные дела. За столом услышишь и сам научишься петь народные песни. Да еще как петь! Грузины знают свою культуру и гордятся ею. Кто сидел за грузинским столом, тот не только запомнил длину стола и его съестные натюрморты, но познал традиции и обычаи гостеприимного народа. Алаверды грузинскому столу!

Фотографии из архива автора

Леонид Козлов

Кино и ТВ: некоторые аспекты взаимодействия

Речь пойдет о предмете не столь уж новом, о проблеме, уже много лет обсуждаемой: о некоторых качественных особенностях кинематографа, которые выявляются и подлежат осмыслению в условиях продолжающегося развития средств аудиовизуальной коммуникации. Разумеется, речь пойдет прежде всего о соотношениях и взаимодействиях между кино и телевидением.

На эту тему сказано немало. Многое сказано уже давно. Может статься, что малопомалу, с разных сторон, сказано почти все, что можно сказать. Но теоретического порядка в этом мыслительно-словесном материале все-таки недостает. К некоторым сторонам проблематики приходится возвращаться снова, уточняя при этом сами подходы, что очень важно.

Телевидение заставило заново подойти ко многим старым вопросам; необходимость эстетического самоопределения такого феномена, как ТВ, повлекла за собой необходимость проверить постановку ряда проблем теории и истории кино. Об этом я уже писал раньше [1], но — имея в виду сегодняшний этап развития предмета—есть необходимость вернуться к этим вопросам.

Прежде всего нужно проверить: какие исходные основания должны быть в первую очередь избраны для качественного различения кино и телевидения? На этот счет существуют разные ответы: предлагалось исходить и из техники как таковой, в качестве основы рассматривались содержимое и структура того информационного канала, который представляет собой телевидение в отличие от кино, и, наконец, имелась в виду возможность считать предпосылкой качественные различия в условиях восприятия кинозрелища и телевизионной информации.

Будем иметь в виду последний из названных вариантов различения. Он представляется ключевым. Из него мы будем исходить и в дальнейшем.

Телевидение доставляет вам свою информацию на дом, вы воспринимаете ее, так сказать, индивидуально и «камерно» и, как правило, в условиях неполной выключенности из повседневного бытового течения жизни.

В результате всего этого возникает принципиально иная связь между зрелищем и зрителем, нежели это имеет место в условиях кинозала. Все это как будто известно и давно отмечено.

С другой стороны, существует коммуникативный опыт кинематографа, свидетельствующий— по крайней мере, на эмпирическом уровне — о некоторых особых закономерностях восприятия кинозрелища.

Сюда относится, например, очень давно известный, многими кинорежиссерами отмечавшийся факт, что комедия, воспринимаемая в пустом зале, становится значительно менее смешной, чем в зале наполненном.

Тут несомненно действует наличие некоторой живой среды, некоего «энергетического

---

[1] Козлов Л. Заметки об искусстве кинематографа и эстетике телевидения. — В сб.: «Вопросы киноискусства», вып. 17. М., 1976.

поля», создаваемого самим соприсутствием многочисленной группы людей. Следствия, из этого вытекающие, еще недостаточно изучены. Между тем ныне, в эпоху телевидения, по-новому формирующего «коммуникативные навыки» человека, исследование подобных феноменов и параметров восприятия становится очень и очень актуальным делом.

В связи с этим стоит обратиться к такому явлению, как восприятие фильмов Чаплина современным кинозрителем и телезрителем.

Я хотел бы вспомнить телевизионную передачу, посвященную 90-летию этого великого художника. Задуманная и выполненная с большой тщательностью, на том уровне отношения к предмету, какого предмет заслуживал, — эта передача производила странное впечатление. Был Александр Калягин в качестве ведущего, были фрагменты из фильмов Чаплина, была несомненная режиссерская тонкость в композиции передачи, были хорошо обыгранные аксессуары,— а вместе с тем все это выглядело так, как если бы речь шла о каком-то воображаемом, но неощутимом или невоспроизводимом объекте, отражение которого на телевизионном экране воспринималось в лучшем случае как обещание или как намек, как нечто полуреальное. Фрагменты фильмов воспринимались не как образцы чаплиновского искусства, а как некие косвенные отражения этого искусства. После этой передачи (как и после ее повторений) можно было слышать от видевших ее немало высказываний на тему о том, как и почему стареет искусство Чаплина, в наши дни уже не производящее былого воздействия, и т. п.

Но ведь именно здесь наглядно обнаружилось нечто прямо относящееся к принципиальной разнице между зрелищем кинематографическим и зрелищем телевизионным. Малый экран, малая группа людей, не извлеченных из повседневного быта, измененная эстетическая дистанция — все это в данном конкретном случае произвело эффект разрушительный, и в итоге искусство Чаплина стало неощутимым [2].

Несомненно, телевидение давно уже подвергло Чаплина и его фильмы весьма жесткому испытанию: уже тогда, когда оно (четверть века назад) взялось транслировать чаплиновские короткометражки. И если многим зрителям ныне кажется, что это искусство постарело, увяло, утеряло силу воздействия, — то не повинен ли в этом коммуникативный опыт самого кинозрителя, превратившегося в телезрителя? Во всяком случае, кардинальная разница между кино и ТВ подтверждается здесь в полной мере.

Как бы ни складывалась судьба шедевров Чаплина в мировом кинопрокате (цифры проката в 70-е годы несравненно меньшие, нежели это было в 50-е годы, не говоря уж о 30-х), что бы ни происходило с восприятием Чаплина на средних и общих уровнях массовой публики (тут изменилось многое) — тем не менее кое-что осталось, на нашу радость, неизменным.

По собственному неоднократному опыту я могу сказать: когда «Тихая улица» или «На плечо!», фрагменты из «Золотой лихорадки» или «Огней большого города» демонстрируются в большом зале, наполненном публикой, — в этом зале воцаряется единая эмоция и то и дело вспыхивает великолепный всеобщий смех. И общая, итоговая реакция публики (кстати, очень разной по своему составу) каждый раз вполне подтверждает исходную ориентированность чаплиновского искусства на большой зал, наполненный людьми, на совместность восприятия многих людей одновременно.

Собственно говоря, никогда не было никакой тайны в том, что величайший комедиограф кино всегда творил свой экранный образ и свои фильмы в осознанном расчете именно на такое восприятие. Сейчас лишь по-новому подтвердился непреложный факт, что только на большом экране и только в наполненном зале это искусство воспринимается в

[2] Один достойный человек, ранее знакомый с таким явлением, как Чаплин, косвенно, несомненно, помнивший о том, к а к упоминается имя Чаплина у Маяковского и Ахматовой, у Мандельштама и Хикмета, но не видевший чаплиновских картин на экране,— выразил крайнее недоумение и разочарование тем, ч т о он увидел на экране телевизора. На это недоумение пришлось ответить просто: «Постарайтесь посмотреть Чаплина в кинозале!»

полноте своих качеств, от самых элементарных до самых утонченных.

По этому поводу можно было бы задаться очень разными вопросами.

Один из них касается сложностей судьбы чаплиновского искусства в несколько ином плане — а именно в контексте развития *самого кинематографа* и его восприятия за последние четверть века.

Другой вопрос — о различии средств и форм комического действия и воздействия, соответствующем разнице между кино и ТВ. Совместный, «хоральный» характер смеха, раздающегося в большом кинозале, вовсе не означает, что телеэкран, расположенный у нас дома, лишает нас возможности смеяться. Очевидно, телевидение предполагает некоторые иные качества «комической аттракционности» [3].

Но эти вопросы мы пока оставим без подробного рассмотрения.

Вернемся к вопросам общего порядка.

По-видимому, назрела необходимость большей теоретической конкретности в рассмотрении самой проблемы *массового восприятия*, как она реально явствует из опыта кинематографа — равно как из опыта социологических исследований кинематографа.

Следует четко различать два необходимых аспекта в изучении того, что мы привычно обозначаем как массовость восприятия кинозрелища. Один аспект — массовость, которая измеряется количеством миллионов зрителей, почтивших или не почтивших своим вниманием тот или иной фильм, — то есть количеством посещений. Здесь своя система закономерностей, основанных на сумме общих зрительских ожиданий, притязаний, сознательных или полусознательных тяготений или отталкиваний, — это сфера действия социологии, сфера социологических исследований как таковых.

И другой аспект того, что мы привычно называем массовостью восприятия, — тот, который вполне доступен нашим ощущениям. Тот, который определяется и реализуется начиная с того момента, как несколько сот человек наполняют зал, где гаснет свет, загорается изображение на экране и возникает некое «энергетическое поле».

Этот второй аспект «массовости» требует специального осмысления и изучения — и не только собственно социологического или социально-психологического, но также и в качестве одного из аспектов общей теории кино (и теории эстетических коммуникаций).

Строго говоря, здесь должна идти речь уже *не о массовости* как таковой (или не только о ней), но *о социально-групповой совместности* восприятия кино как о необходимой структурной категории в системе кинокультуры (да и современной культуры вообще).

Имеется в виду, что реальный акт восприятия кинозрелища каждый раз представляет собой *формирование своего рода социальной группы*, психологически так или иначе объединяемой, в границах которой моделируется эстетическая коммуникация и — опосредованно — некоторая ситуация общественного поведения. Можно также определить акт восприятия кинозрелища как некий *аксиологический эксперимент*, осуществляемый на психофизиологической основе совместного восприятия. Включенность индивидуального зрителя в эту группу есть, в *принципе*, необходимый исходный момент сложного внутреннего движения, происходящего в процессе восприятия: двоякого устремления индивида к себе самому как индивиду и личности и одновременно к гораздо более широкой (выходящей сколь угодно далеко за пределы данной группы) социально-психологической, культурной и духовной общности людей [4].

Все это оказывается необходимым в понимании сущностных закономерностей кино

---

[3] По этому поводу можно заметить или предположить, что в кинокомедиях, переносимых на телеэкран, явно изменяются «смеховые акценты». Так, в фильме «Берегись автомобиля»; по моим наблюдениям, самыми смешными становятся монологи Сокола-Кружкина в исполнении А. Папанова, и т. д.

[4] Проблема двоякости зрительского сознания (с одной стороны, «человек — личность», с другой стороны, «человек — масса») уже ставилась в общей — подчас слишком общей — форме в некоторых теоретико-социологических работах. Речь идет о том, чтобы рассмотреть эту проблему заново, стремясь к максимальной конкретности ее системного осмысления.

как явления культуры и как феномена эстетической коммуникации.

Кинематограф — в ряду коммуникаций и в контексте культуры — обладает особым местом, особыми функциями и особым значением, которое, быть может, еще не обеспечено точными определениями.

Чтобы пояснить более отчетливо, о чем тут должна идти речь, сделаем «отступление от кино» и обратимся к той, уже давней, полемике, которую известнейший теоретик телевидения вызвал со стороны виднейшего театрального теоретика:

«Вл. Саппак, в очень симпатичной и умной книге говоривший о домашнем, не театральном характере телевидения, упускает, что суть не в этом. Телевизор действительно обращается к вам у вас же на дому, но в то же время как индивидуальность вы для него безразличны. Он крепко держит в уме своих, все равно реализованных или нереализованных, телезрителей, имя коим легион. Телезритель не есть личность, он не есть масса, он один из тьмы очень многих, входит не в массу, но в цифру, он — среднее, выводное число.

Театр в Эпидавре и всякий театр давал и дает то, что новой техникой может восполняться, но чему замены нет. Театр, эта самая древняя форма общения людей через искусство, своими четырнадцатью тысячами сидящих бок о бок, дыхание возле дыхания, создал то, что и сегодня нужно, как и столетиями это делалось, беречь и хранить» [5].

В свете этих размышлений можно подойти к тому, чтобы оценить особое значение кинематографа как коммуникативной системы, расположенной между театром и телевидением.

Кинозритель — пусть он, будучи «опосредован» техникой фиксации, тиражирования и проекции, уже не обладает той полнотой обоюдного живого общения, какая дается театральным зрелищем, — тем не менее сохраняет важные «привилегии» эстетического восприятия, исторически восходящие к опыту и культуре театра. О кинозрителе нельзя так просто сказать, что он «среднее, выводное число», абстрактная единица из некоей огромной цифры. Ибо прежде чем быть статистически превращенным в такую единицу — один из 3 150 000, один из 17 500 000 или один из 69 000 000 за отчетный год проката, — зритель кинофильма есть реальный зритель в кинозале, один из реальных шестисот или тысячи шестисот человек, вместе с ним пришедших сюда, чтобы встретиться с фильмом.

Реальное бытие кинематографа — в том, что кинопроизведение и кинозритель приходят на встречу, на «рандеву» друг с другом. И если эта встреча оказывается не напрасной, если фильм находит своих зрителей, а зрители находят свой фильм, — такое взаимное нахождение свершается как социальное событие.

Проблема общения зрителя и зрелища в кино имеет свои очевидные сложности, и, несомненно, отсутствие непосредственной, буквальной «обратной связи» между ними (каковая существует в театре) придает этому общению известную неполноту и вносит момент отчужденности, неведомой театру, — все это так. Но косвенные и опосредованные формы «обратной связи» между зрителем и зрелищем в кино действительны, хотя еще далеко не изучены и не раскрыты.

Во всяком случае, кинематограф, утеряв определенные свойства той полной и взаимной очной коммуникации, какая имеет место в театре, — по природе своей достаточно далек от той степени заочности, которая характеризует телевизионную коммуникацию. Факт «очной» связанности людей, образующих социальную группу в кинозале, многое определяет в самом характере коммуникации. Телевидение же оказывается скорее «заочным» видом эстетического (и иного) информирования — формально и функционально тяготеющим к индивидуально-изолированному контакту.

Еще один важный вопрос относится к общей совокупности взаимодействий между кино и телевидением. Ныне нередко — и не без основания — говорят, что время противопо-

---

[5] Берковский Н. Я. Литература и театр. М., 1969, с. 301—302.

ставлений кино и ТВ кончилось. Что «поиски специфики», основанные на антитезах и оппозициях, исчерпали себя. Что известно уже множество фактов сосуществования и слияния, синтеза и диффузии кинематографических и телевизионных начал. Один из наиболее распространенных аргументов — тот факт, что телевидение широким потоком транслирует произведения кино по своим каналам, доставляя эти произведения многим миллионам зрителей. Методологический вопрос, который здесь напрашивается, состоит в следующем: даже если учитывать все факты, свидетельствующие о «стыках» кино и ТВ, имеем ли мы основания трактовать их только как приметы интеграции? Должна ли идти речь о «стирании граней» между кино и ТВ — или о некоторых новых уровнях взаимодействия между ними?

Мне пришлось участвовать в нескольких дискуссиях о кино и телевидении, где каждый раз возникал вопрос о коммуникативной ситуации телезрителя, о таких ее особенностях, как «доставка на дом», «камерное восприятие» и т. д., — и каждый раз предъявлялись на сей счет эмпирические контраргументы. «Где принципиальное отличие кино от ТВ?» — говорили несогласные, ссылаясь, к примеру, на тот факт, что в Париже давно существует, а в столице ГДР недавно открыт специальный зал с огромным телевизионным экраном, на котором многие сотни человек одновременно могут видеть зрелище...

Действительно, сама возможность такого зала и такого экрана словно бы говорит о потенциальном стирании различий между кино и ТВ. Но если вглядеться внимательнее, то вместо опровержения мы увидим тут подтверждение нашего тезиса: вместо смешения кино и ТВ — более тонкое и усложненное их взаимодействие. Если мы хотя бы представим себе этот большой зал, где есть огромный (6×8 или более того метров) телевизионный экран и несколько сотен или даже тысяч мест для публики, то надо еще будет понять, «что мы имеем» в данном случае. Есть ли это телевидение? Смотря с какой стороны... По *технике* передачи изображения это, несомненно, телевидение. Но по совокупности *условий восприятия* это, конечно же, кинематограф. Есть и еще один аспект: характер и структура той *информации*, того *зрелища*, что транслируется. Тут ответ двоякий: может быть и кино, может быть и телевидение; ибо на этом экране, надо полагать, в равной мере могут быть представлены и фильм Чаплина (или какой-нибудь другой шедевр кино), и прямое интервью или сиюминутная непосредственная передача с места события. Наконец, этот телеэкран отлично служит на конгрессах и конференциях, когда на нем, в гигантском укрупнении, можно видеть лицо оратора, в данный момент выступающего с трибуны. Таким образом, подобные залы с большими телеэкранами представляют собой некий «комбайн», некое сочетание возможностей кино и телевидения, но в каждом конкретном случае тут будет доминировать *либо* кино, *либо* ТВ — по совокупности действующих данных. В состав этих данных входит и освещенность зала, ибо темнота в зале будет «кинематографична», а полусвет — «телевизионен». В принципе же перед нами — *кино, приспособленное для переключения на телевизионный канал*[6].

В одной из недавних работ по теории телевидения, где также ставится вопрос о «коммуникативной ситуации» в кино и ТВ, высказано сомнение в том, что система условий восприятия представляет собой достаточный отправной пункт для осмысления различий между кино и телевидением[7]. Автор предлагает исходить из другого «параметра», из другого специфического качества ТВ и телевизионности, а именно — из «программности» ТВ, то есть из непрерывного и многосоставного характера того потока информации, каковой образует телевизионное зрелище.

---

[6] Ср. замечание С. В. Образцова о большом телеэкране: «Значит, это кино? Да, кино, с той только разницей, что проецируется на экран не то, что было (как в кино), а то, что есть (как в телевизоре)». — Образцов С. Эстафета искусств. М., 1978, с. 265.

[7] Копылова Р. Кинематограф плюс телевидение. М., 1977, с. 126.

Разумеется, можно исходить и из этого. Более того: исходное рассмотрение «программности» как основного специфического качества может оказаться весьма плодотворным, если ставить задачу построения «сравнительной поэтики» кино и ТВ, исследования собственно структурных особенностей двух типов экранной информации. Все зависит от того, какую теоретическую «сверхзадачу» ставить перед исследованием.

И если мы ставим задачу осмыслить кино и ТВ как две системы эстетической коммуникации (находящиеся в некоторой «метасистеме») — то исходить из условий восприятия, из коммуникативной ситуации представляется нам естественным и неизбежным.

Здесь нелишне заметить, что так называемая «программность» телевидения и его коммуникативная ситуация как таковая, хотя они и могут быть разведены в разные ряды, вовсе не безотносительны и не внеположны друг другу. Непрерывный и многосоставный характер телевизионного информационного потока не просто реализуется в определенных условиях («доставка на дом», «включенность в быт» и т. д.) — он в полной мере соответствует этим условиям, он им, так сказать, изоморфен. Обратим внимание на эту «программность», на эту многосоставность, на эту контекстуальность информационного потока — и представим себе, что является принципиальной противоположностью этому? Разумеется, отдельное существование некоего зрелища с началом, серединой и концом, зрелища целостного и непрерывного, выделенного и замкнутого, реализуемого как некоторый самостоятельный мир, дистанцированный по отношению к окружающему жизненному контексту. Таково кинозрелище. Этим его качествам точно соответствует и коммуникативная ситуация кинозрителя, выносящая его из повседневного потока жизни в некую особую среду кинозала, где он в течение полутора, двух или трех часов пребывает в единственном и безраздельном качестве кинозрителя — с эстетической установкой на восприятие произведения как особого мира. И, с другой стороны, телевизионная «программность», которая является определенным аналогом непрекращающегося потока жизни со всеми ее реальностями, в котором — так или иначе, в той или иной мере — пребывает зритель телевидения, глядящий на экран... Таким образом, некое взаимное соответствие неизбежно объединяет структурные принципы воспринимаемого зрелища и условия самого восприятия.

Коммуникативная ситуация кинозрителя характеризуется установкой на полное сосредоточение восприятия, на полноту контакта со зрелищем, на максимальный психологический переход в ту «вторую действительность», в тот особый мир с его законами, каковым и предстает кинозрелище с его структурой. Заметим, что такая сосредоточенность является условием и полного отождествления с происходящим на экране, и полноценной интеллектуально-критической оценки кинозрелища.

Положение телезрителя, характер его связанности с телеэкраном — существенно иные. Телезритель расположен на некоей границе двух реальностей или в некоторой промежуточной зоне между ними. Он постоянно колеблется между двумя состояниями: между полнотой эстетического общения и отчужденным положением простого физического соприсутствия со зрелищем. Эта промежуточность, эта колебательность, эта психологическая разомкнутость и проницаемость внимания — суть важнейшие характеристики восприятия ТВ, которые, заметим еще раз, находят свои «аналоги» и «корреляты» в самой структуре телевизионного зрелища.

Эти «аналоги» мы обнаруживаем не только в многосоставности телевизионной программы (где, к примеру, транслируемый шедевр музыкального исполнения — игра Рихтера или дирижирование Мравинского — находится в весьма разнородном контексте совсем иных сюжетов). Не менее интересно, что «аналоги», о которых идет речь, естественно возникают и внутри того, что называется телеискусством в ближайшем смысле слова: внутри

выразительной структуры телевизионного фильма и телевизионного спектакля. Вот примеры, напрашивающиеся сами собой.

В произведении традиционного киноискусства, если оно не относилось к фантастическому жанру, было попросту невозможным такое нарушение границ художественного «хронотопа», какое с полным успехом совершил Ренато Кастеллани в телефильме «Жизнь Леонардо», свободно вводя в действие фильма, в его пространство фигуру историка — человека двадцатого столетия.

Точно так же Анатолий Эфрос в своих телевизионных спектаклях «Страницы дневника Печорина» и «Острова в океане» с успехом осуществил немыслимый в кинематографе принцип частичного перевоплощения и расщепления планов актерской игры. Олег Даль предстает в трех отчетливо различимых образных состояниях: как герой печоринского дневника, как автор дневника и, наконец, как актер Даль в качестве современного читателя лермонтовской прозы. Михаил Ульянов существует на экране подчас одновременно в трех модусах: это и герой хемингуэевского романа, и автор этого романа, и просто актер Ульянов в своем отношении к создаваемому образу.

Здесь проявляется вполне определенная закономерность. Эстетически реализованная на телеэкране возможность нарушения пространственно-временной однородности среды зрелища — вполне соответствует внутренне изменчивому положению телевизионного зрителя, неоднородности его контакта с экраном и изменчивости его дистанции по отношению к экрану. Точно так же реализованная на телеэкране возможность изменчивой характеристики персонажа, не равного самому себе, — соответствует самой сути коммуникативной ситуации ТВ-зрителя, который в качестве зрителя имманентно не равен самому себе. (Заметим: в отличие от кино, зритель которого изначально, «по определению» должен быть — в качестве зрителя — равен самому себе в едином процессе восприятия. Равен в том же самом смысле, как равен самому себе герой «Огней большого города», герой «Чапаева» или герой «Ивана Грозного»!)

Когда мы снова и снова обращаемся к тому общеизвестному факту, что телевидение постоянно транслирует многие произведения кино, адресуя их многим миллионам людей, — то, признавая культурное значение этого факта, мы обязаны делать необходимую поправку: речь должна идти не об увеличении киноаудитории и не о возрастании числа кинозрителей, но о том, что к некоторому, иногда очень большому, числу кинозрителей добавляется неопределенно огромное число телезрителей. Неопределенность этого числа обусловлена не одними только трудностями статистического учета, она обусловлена качественно: заведомой почти в любом случае неопределенностью установок восприятия. Мы не знаем, как смотрятся эти кинофильмы теми людьми, которые их смотрят; нам неизвестна степень их контакта с фильмом. Мы знаем только, что степени контакта могут быть бесконечно многообразны. Телезритель кинофильма — это не кинозритель. Нетождественность между ними определяется не только значительной разницей в самом характере воспринимаемого (телевизор дает, как это принято обозначать, «малоформатную репродукцию») — дело не только и, может быть, не столько в этом. Дело прежде всего — повторим еще раз — в самой коммуникативной ситуации, в самой системе условий восприятия.

Разумеется, реальная практика многообразна, в ней можно найти все что угодно. Бывают случаи определенного рода — когда появление очередной «малоформатной репродукции» кинофильма на телеэкранах оказывается событием, в сознании зрителей вполне сопоставимым с большой кинопремьерой, ради которой стоит выйти из повседневного быта. В анналы мирового телевидения вошел нашумевший факт, когда одна из американских телекомпаний, купив права на трансляцию фильмов с Гретой Гарбо, собрала у телеэкранов буквально всю страну и эта «телевизионная ретроспектива» подорвала на не-

сколько дней работу остальных зрелищных предприятий. Нечто подобное имело место у нас, когда Центральное телевидение во второй раз показывало «Семнадцать мгновений весны». Здесь, однако, требуется поправка: речь идет уже не о кинофильме, а о телефильме, предназначенном только для телевизионного показа. Вспомнив в этой связи также и «Иронию судьбы...», и «Место встречи изменить нельзя», и другие ТВ-фильмы, можно с достаточной уверенностью предположить, что относительно телефильма (даже и повторно транслируемого) у зрителей существуют иные ожидания и установки, нежели по поводу кинофильма, репродуцируемого на телеэкране. Последний находится в положении двусмысленном: с одной стороны — в принципе и как правило — он не представляет для зрителей особого «события» в телевизионной программе, с другой же стороны — встреча с ним на телеэкране, какой бы она ни была, осознается или ощущается как нечто достаточное. Телевизионная встреча с «Броненосцем «Потемкин», «Землей» или лентами Чаплина, как правило, не вызывает у зрителей желания пересмотреть эти фильмы на экране кино. А между тем — разница тут не меньшая, нежели между черно-белой репродукцией «Джоконды» и ее оригиналом...

«Эпоха технической воспроизводимости» (как определил Беньямин) поставила новые эстетические и психологические проблемы для всей системы искусств. И, говоря о телевидении как средстве «камерной» репродукции кинофильма, мы можем вспомнить о таком аналогичном (по сути) явлении, как механическая запись музыки и трансляция ее по радио. Об этом уже давно — и чрезвычайно точно — писал Вильгельм Фуртвенглер:

«Музыка, как мы знаем, прежде всего также и общее переживание; с общины она началась, здесь получила смысл и цель. То, что для радио не нужно видимое сообщество, что радио его не предусматривает, не требует, — считается в наши дни преимуществом. Дело обстоит как раз наоборот. Тот факт, что произведение, по самой сущности своей направленное к подлинному сообществу (например, бетховенская симфония), могут слушать только рассеянные по всему свету одиночки, означает дальнейшую ирреализацию переживания музыки. Это явление заходит так далеко, что можно сказать, не преувеличивая: если не призвать на помощь воображение, то при слушании по радио невозможно полноценное переживание таких произведений... Повторяю: о преимуществах радио и граммофона спорить не приходится. Они очевидны. Важнее уяснить себе их отрицательные стороны, действующие более скрытно, но от этого не менее сильные и роковые» [8].

Та «ирреализация переживания музыки», на которую указывал Фуртвенглер, едва ли может быть продемонстрирована с большей остротой и наглядностью, чем это сделано в знаменитом «Заводном апельсине», главный персонаж которого предается насильничеству, стимулируя себя стереозаписями музыки Бетховена (которыми он упивается, конечно же, в одиночестве!).

Несомненно то, что «отрицательные» и «роковые» стороны технической воспроизводимости искусства (и сообразного этому потребления искусства) могут достигнуть столь явного предела только тогда, когда этому способствуют более общие, сущностные процессы социального и культурного развития, определяющие состояние индивида в социуме.

Мы живем в другом обществе, основанном на иных предпосылках; мы исходим из иного понимания места человека среди людей; но значит ли это, что вправе безмятежно и благодушно относиться к прогрессу научно-технической цивилизации, снабжающей нас своими средствами и аппаратами? Значит ли это, что технический прогресс «сам собою» оборачивается к нам лишь своими положительными сторонами?

Разумеется, нет; одною из самых насущных проблем теперешнего культурного развития является вопрос о том, как противостоять утере старых, складывавшихся веками форм

[8] Сб. «Исполнительское искусство зарубежных стран», вып. 2, М., 1966, с. 174.

человеческого общения в созидании и восприятии художественных ценностей. Проблема труднейшая, и она не может иметь однозначного решения раз и навсегда; занять консервативно-охранительную позицию здесь было бы не меньшей ошибкой, нежели впадать в безоглядный и бездумный оптимизм. В любом случае здесь необходимо ясное и трезвое осознание происходящих процессов с их лицевыми и оборотными, положительными и отрицательными сторонами.

Это в полной мере относится и ко всей той проблематике, которая возникает в связи с меняющимся положением *человека-зрителя* перед лицом современной «аудиовизуальной галактики».

Новый этап развития ситуации, несомненно, связан с возникновением и распространением видеокассетной техники.

Перспективы «кассетного кино» в последнее время вызывают все более серьезное внимание социологов, критиков да и практиков кино и ТВ. Рождается немало дискуссионных вопросов.

Включаясь в эти дискуссии, мы, естественно, вспоминаем и о том, что было на сей счет предложено или предположено раньше. Мы вспоминаем Михаила Ильича Ромма и его известную статью 1959 года, где он прямо и откровенно, «с открытым забралом», не боясь ошибок и крайностей, поставил ряд вопросов и очень показательно обнаружил некоторые теоретические противоречия, существующие и поныне.

«Только тогда, — писал М. И. Ромм, — когда обращение с кинокартиной будет так же просто, как обращение с книгой, выяснится все могущество кинематографа и все его значение для человечества. Это дело ближайшего будущего. Это вопрос записи звука и изображения кинокартины на магнитной ленте... Возможность в любой момент «почитать» любую часть любой кинокартины станет потребностью человека. Вот тогда кинематограф станет его интимным, близким другом, таким же, каким ныне стала книга... Человек будущего будет так смотреть свои любимые кинокартины. В хорошую минуту он пожелает доброй ночи далекой дикторше, которая только что закончила передавать последние события с другого континента, погасит экран телевизора, подойдет к своему киношкафу, пороется на полках, перебирая маленькие разноцветные диски, выберет один из них и посмотрит кусок «Чапаева» или любую часть «Огней большого города»[9].

А несколькими страницами раньше говорится следующее: «Когда конница Чапаева вылетает на экран, в зале неизменно раздаются аплодисменты. Эффект кадра делается общественным. А если бы вы впервые посмотрели картину дома или в маленьком просмотровом зале, тот же кадр произвел бы гораздо меньшее впечатление»[10].

Здесь очень наглядно — и, видимо, помимо воли автора — обнажено противоречие, заложенное в прогрессе технических форм: своего рода единство обретений и потерь, которые претерпевает киноискусство в его меняющихся взаимоотношениях со зрителем.

Возможность видеокассетного тиражирования, предполагающая свободу воспроизведения зрелищ на домашнем телевизионном экране, рассматривается иногда как новый аргумент, с одной стороны, в пользу всемогущества телевидения, а с другой стороны, в пользу «смешения территорий» телевидения и кинематографа.

Но ни в коем случае нельзя забывать о том, в чем состоит главная тенденция: восприятие видеокассетного фильма становится в особой степени индивидуализированным. И это, может быть, решающее обстоятельство, решающий фактор, который неизбежно скажется в дальнейшем развитии видеокассетного кино, его производства и потребления.

Различие между восприятием кинофильма на киноэкране и восприятием его в видеокассетной репродукции — по-новому фиксирует разницу между коммуникативными ситуациями кинозрителя и телезрителя.

И есть основания предполагать — хотя бы чисто теоретически, — что развитие но-

[9] Ромм М. Избр. произв. в 3-х т., т. 1. М., 1980, с. 416.
[10] Там же, с. 412—413

вой формы техники может вполне естественно потребовать создания специальных фильмов, рассчитанных на видеокассетную фиксацию. Так же, как существует «дискомузыка», специально не только аранжируемая, но даже и сочиняемая в расчете на фиксацию ее на пластинке или на магнитной ленте, — точно так же и фильмы, создаваемые специально для видеокассет, быть может, составляют некую будущую перспективу. Здесь трудно гадать и прогнозировать — тем более что, с точки зрения экономики кинопроизводства, данная гипотеза может вызвать и серьезные сомнения. Но все-таки можно утверждать, что на новом этапе своего развития техника аудиовизуального воспроизведения, внося нечто новое в коммуникативную ситуацию, окажет в той или иной мере «обратное» формирующее влияние и на сам объект восприятия, на эволюцию его структур. В неизбежности такого влияния убеждает нас исторический опыт развития кино и телевидения — взятых и «сами по себе», и в их взаимодействии и взаимном влиянии.

«Только тогда, когда обращение с кинокартиной будет так же просто, как обращение с книгой, выяснится все могущество кинематографа и все его значение для человечества», — утверждал М. И. Ромм. Возвращаясь к этой мысли сегодня, мы должны постараться определить границы ее точности. Можем ли мы утверждать, что все великое значение музыкальной классики для человечества выяснилось только с того времени, когда техника граммзаписи сделала общение человека с музыкой таким же простым, как общение человека с книгой? Вероятно, можно и так утверждать — но лишь в определенном смысле: видя и осознавая технический прогресс средств фиксации в совокупности его следствий, означающих не только приобретения, но и утери для человеческой культуры.

Процесс развития коммуникативных средств широк, и он имеет свойство необратимости.

Но сегодня — так же, как и на прежних его этапах, например на этапе перехода от немого кино к звуковому или на этапе возникновения и распространения ТВ, — он требует многостороннего понимания и рассмотрения.

Безусловно, важен и необходим интегральный взгляд на этот процесс и на его генеральные перспективы — взгляд, который может формулироваться, к примеру, следующим образом:

«Кино и телевидение — это, по-моему убеждению, одно и то же искусство, но техническая база телевидения прогрессивнее, поэтому в недалеком будущем кино станет телевизионным: на больших экранах, по проводам, — в кинотеатрах; на малых экранах, с кассетными приспособлениями, — в квартирах. Это породит (и уже порождает) новые формы, жанры, виды фильмов» [11].

Однако, оценивая и принимая так или иначе генеральную перспективу процесса, интегрируя так или иначе ту систему, в которой взаимосвязаны и взаимно дополнительны кинематограф и ТВ, — мы не должны упускать из виду ни противоречий процесса, ни тех реальных дифференциаций, которые имеют место в системе «кино — ТВ».

Одним из важных фактов культурной жизни, подтвердивших единство этой системы, был — памятный для всех — одновременный выход на кино- и телеэкраны многосерийного фильма «Великая Отечественная». Объявленная телевизионная премьера не отменила кинопремьеры. Известно, что многие и многие зрители предпочли воспользоваться двойной возможностью и смотрели фильм как в кинотеатре, так и у себя дома. Почему? Надо полагать — именно потому, что это давало полноту контакта с фильмом, полноту восприятия его. Это была двойная премьера. Телезрители предпочитали стать также и кинозрителями: объявленная на ближайшие дни «доставка на дом» оказалась для многих фактом словно бы не вполне достаточным. Ибо речь шла о встрече не просто с кинозрелищем — речь шла о встрече с фильмом, который есть своего

[11] Юренев Р. Труд критика. — «Искусство кино», 1982, № 2, с. 66.

рода воскрешение общезначимой, для всех важной исторической реальности. Речь шла о прикосновении и приобщении к общенародному историческому опыту. Люди шли в кинотеатры, следуя, в сущности, тому же стремлению, которое заставляет их покидать свой дом и выходить на улицы и площади в день 9 мая... Потом многие смотрели фильм «Великая Отечественная» и по телевидению, одна премьера дополнилась другой, — но особенно важно то, что в данном случае стало, по-видимому, насущной необходимостью для многих: контакт со зрителем как совместность, как в полном смысле слова общественный контакт. Киноэкран оказался важен и незаменим. А совместное восприятие и переживание сотен людей, находившихся в том или другом зале кинотеатра, было необычайно родственным тому, как люди смотрели фильмы — и художественные, и документальные, — во время войны или в первые послевоенные годы. Находясь в кинозале, можно было отчетливо почувствовать, что значил кинематограф для нескольких поколений людей в те времена, когда эти люди еще не стали телезрителями.

Фильм «Великая Отечественная» в его реальном бытии и восприятии стал важным явлением социальной психологии — из этого вытекают многие выводы, которые еще предстоит осмыслить. Но так или иначе, этот феномен в равной степени свидетельствует и о единстве кино и ТВ, и о тех качественных различиях между ними, о которых уже говорилось.

●

Кинокультура (как одна из областей духовной культуры общества) определяется, в своем качественном развитии, *не показателями валовой продукции* кинопроизводства. Она определяется *фильмами* — или, может быть, лучше сказать, *фильмом*: одним, другим, третьим фильмом, который может быть таким или иным. Реальное бытие кинокультуры — общение зрителя с фильмом — осуществляется *не просто в киносети, но в кинозале*; в одном, и другом, и третьем, представляющем собою каждый раз, когда он наполняется публикой, нечто конкретное, индивидуальное, обладающее неповторимым единством общего и особенного.

Из этого вытекают многие следствия. На одном из них — может быть, наиболее проблемном и дискуссионном — следует остановиться особо.

Необходимо подумать о том, чтобы последовательно и в полной мере применялся к реальному развитию кинокультуры один из генеральных принципов нашей культуры вообще: речь идет о принципе и критерии *единства в многообразии*.

Это означает, что те внутренние дифференциации, та многогранность и многослойность, которые общепризнанно существуют внутри кинокультуры, выражаясь в многообразии самих *фильмов* (по их жанру, структуре, адресованности), должны найти точное и адекватное выражение также и в реальности коммуникативной системы кинематографа, то есть в функциональной структуре кинопроката, в системе «кинозал — киносеть». Пора искать пути к созданию системы *дифференцированного проката*, который в полной мере учитывал бы действительное многообразие запросов зрительской аудитории и удовлетворял бы эти запросы с полной мерой эффективности (не только экономической эффективности, но и культурной). Эта проблема назрела, и уже невозможно закрывать глаза на ее существование. Она вполне разрешима с точки зрения всей совокупности необходимых критериев: и экономических, и идеологических, и социально-психологических, и собственно эстетических.

Необходимость в принципиальной постановке и разностороннем осмыслении этой проблемы подсказывается всем ходом общего развития средств массовой коммуникации.

С. Боконбаев. Мы начинали не с нуля... Киргизское кино в семье многонациональной. Фрунзе, «Кыргызстан», 1982.

Молодой киновед, воспитанник ВГИКа С. Боконбаев первую свою книгу посвятил киргизской советской кинематографии — явлению исключительно яркому, своеобразному и знаменательному. Кино Киргизии развивалось необычайно быстро. Родившись в середине 50-х годов, когда экранное искусство почти во всех наших союзных республиках уже сформировалось, а во многих достигло расцвета, киргизский кинематограф очень быстро прошел период ученичества и занял достойное место в советском многонациональном кино. Более того — он вскоре уверенно вышел на мировую арену, убедительно и красноречиво свидетельствуя о тех неисчерпаемых возможностях, которые предоставляет национальной культуре социалистический строй. В 60-е годы лучшие киргизские фильмы завоевали множество призов, премий и дипломов на всесоюзных и международных кинофестивалях. С. Боконбаев с законной гордостью перечисляет эти награды.

Автор пишет о предпосылках и о причинах феноменального взлета едва родившейся кинематографии — социально-политических, историко-культурных, художественных. Он указывает на оплодотворяющее влияние устного народного творчества, вершиной которого является у киргизского народа героический эпос «Манас», на активный рост невиданных еще в начале века в Киргизии искусств — театра, симфонической музыки, станковой живописи и литературы, «прежде всего яркого таланта Ч. Айтматова, произведения которого послужили сценарной основой большинства художественных фильмов республики» (с. 9).

Огромное и во многом определяющее значение имел и совокупный производственный и в особенности творческий опыт, накопленный нашими республиканскими кинематографиями, в тесном и активном взаимодействии с которыми развивалось экранное искусство Киргизии.

Принципиально верна исходная авторская установка: рассмотреть киргизское кино (к сожалению, только игровое — документального автор не касается) в контексте общесоюзного кинопроцесса, выявить национальное своеобразие фильмов республики, не теряя из вида главное — их интернациональное звучание и значение. Надо сказать, что такую задачу наши киноведы ставят перед собой очень редко. Они ограничиваются, как правило, более или менее полными портретами национальных кинематографий, а читатель должен сам представить себе общую картину многонационального советского кино, вписывая в нее экранное искусство данной республики. С. Боконбаев же стремится осветить взаимодействие и взаимосвязь советских национальных кинематографий, напоминая и о том благотворном для киргизского кино обстоятельстве, что к моменту его рождения уже были освоены важнейшие выразительные средства экрана, в том числе звук и цвет, и о том, что «во ВГИКе учились Шамшиев, Убукеев, Кыдыралиев, Базаров, Ибрагимов и другие деятели киргизского киноискусства» (с. 21). И о том, наконец, что такая ключевая для киргизского кино картина, как «Небо нашего детства» Т. Океева, отнюдь не случайна и не одинока. Фильм Т. Океева, подчеркивает автор, закономерное, корневое явление киргизской социалистической культуры, и в то же время в этом произведении есть глубинные черты, связывающие его с единым многонациональным кинопроцессом 60-х годов и с так называемой «деревенской прозой». Эта общность в конечном счете обусловлена единством задач, решаемых советским искусством в

Ссылки в тексте даются по указанным изданиям.

целом. Вот почему С. Боконбаев пишет и о творчестве В. Шукшина, и о фильмах грузинских кинематографистов, прежде всего о «Большой зеленой долине» М. Кокочашвили, и о многих других произведениях экрана союзных республик.

Общность исторических путей народов нашей страны отразилась и в фильмах на историко-революционную тему. Они тоже стали в книге объектом сравнительно-исторического рассмотрения. Сопоставляя картины русских мастеров с фильмами Б. Шамшиева «Выстрел на перевале Караш» и «Алые маки Иссык-Куля», автор стремится определить национальное своеобразие героев, воплощенных С. Чокморовым. Размышляет С. Боконбаев о «несходстве сходного», сопоставляя фильмы «Член правительства» А. Зархи и И. Хейфица с «Поклонись огню» Т. Океева. Подчеркну, что сравнительный анализ автора конкретно-историчен и не грешит натяжками и упрощением.

Внимательно рассматривает С. Боконбаев экранизации произведений Ч. Айтматова, в особенности «Зной» Л. Шепитько и «Белый пароход» Б. Шамшиева. В разборе «Белого парохода» привлекает умение автора вызвать в памяти читателя экранные образы, в которых воплотился художественный мир, дух повести Ч. Айтматова. Не вполне ясно только отношение автора к фильму «Первый учитель», вызвавшему в свое время споры в республиканской прессе. С. Боконбаев предпочел полно представить в цитатах противоборствующие точки зрения, но умолчал о собственной.

«Мы начинали не с нуля...» — в этом названии, судя по некоторым, как бы нечаянным обмолвкам автора, таится его ностальгия по тем временам, когда «слава долгие годы не покидала киргизское киноискусство» (с. 5). Научная объективность обязывает признать, что путь развития киргизского кино не вычерчивается в виде ровно устремленной ввысь линии. Были и срывы, и неудачи. И сегодня кино республики переживает определенные трудности. Они в той или иной мере свойственны не только экрану Киргизии. И было бы полезно с высокой мерой требовательности и ответственности в них разобраться, чтобы извлечь полезные уроки, имеющие значение не только для киргизского кинематографа. Однако С. Боконбаев избегает этой нелегкой для исследователя, но такой необходимой всем нам сегодня работы. В его книге, увы, отсутствуют даже названия некоторых картин конца 70-х и начала 80-х годов, заслуживающих взыскательного анализа и нелицеприятной оценки. Это, к сожалению, общая беда почти всех изданий о наших республиканских кинематографиях — представлять их только лучшими фильмами и стыдливо умалчивать о недостатках, о трудностях развития, о цене побед и о неизбежности просчетов в подлинно творческих поисках и экспериментах.

Однако благоприятное впечатление, которое производит эта небольшая по объему, но содержательная, емкая, хорошо написанная книга, сглаживает досаду от ощутимых в ней пробелов, объясняемых, может быть, тем, что автор только начинает свой увлекательный и тернистый путь историка кино. Пожелаем ему успехов на этом пути.

Л. Маматова

А. Ю. Мельвиль, К. Э. Разлогов. Контркультура и «новый» консерватизм. М., «Искусство», 1981.

До сих пор контркультура и «новый» консерватизм исследовались нашими учеными преимущественно порознь, между тем их взаимосвязь, их преемственность («новый» консерватизм и возникает преимущественно как реакция на контркультуру) ни у кого не вызывают сомнений. Поэтому рецензируемая книга, что называется, назрела, ее появление воспринимаешь как факт вполне естественный, необходимый.

Авторы подходят к исследуемым феноменам, как к комплексным социокультурным явлениям. «Свою главную задачу,— пишут они,— мы видели в том, чтобы упрощенному и схематизированному пониманию якобы «циклического» характера эволюции современного художественного и общественно-политического процесса на Западе в форме механического чередования

периодов контркультуры и «нового» консерватизма противопоставить конкретный анализ борьбы прогрессивных и демократических элементов против господствующей буржуазной культуры» (с. 13).

Принцип комплексного анализа сегодня пользуется большой популярностью. Однако воплотить его на практике удается немногим. А. Мельвиль и К. Разлогов входят в их число. Исследователи видят предмет своего анализа: к примеру, фильм — не как нечто отдельное, изолированное от рядоположенных ему социальных и культурных явлений, а во взаимосвязи с ними. Вот они обращаются к известному американскому фильму «История любви» по одноименному роману Э. Сигала. Этот бестселлер считается своеобразным антиподом так называемой «сексбеллетристики», замечают авторы книги. И тут же опровергают расхожее представление: никакой она не антипод, ибо «отсутствие подробных эротических описаний компенсируется передачей изменившихся норм нравственности как чего-то само собой разумеющегося... Любовь отнюдь не противопоставляется сексу и не рассматривается как бы независимо от него — сдвиги в представлении о нормах интимной жизни запечатлеваются как данность, не заслуживающая особого упоминания, и могут восприниматься как обличение только со стороны откровенно предубежденных читателей» (с. 218).

А. Мельвиль и К. Разлогов демонстрируют владение искусствоведческим анализом. В то же время их книга и оригинальное социологическое исследование. Но ведь известно, что искусство — объект, который социологическими орудиями не рассекретишь, слишком уж он сложен и прихотлив. Художественные явления, причастные к контркультуре или «новому» консерватизму, не являются исключениями. «О каких бы причинах контркультуры мы ни говорили... — пишет известный социолог Ю. Давыдов, — каждую из них мы должны рассматривать не в социологической очищенности и оголенности — тенденции свести все к «чистой» структуре межчеловеческих (или межгрупповых) контактов или коммуникаций, а, наоборот, в насыщенности смысловым, т. е. культурным, содержанием. Пока мы не дойдем до этого рассмотрения, компенсировав тем самым неизбежный (хотя и полезный) формализм социологических абстракций, мы не сможем понять контркультуру как целостный феномен социокультурного порядка» [1].

Авторы рецензируемой книги это учитывают. И хотя по другим вопросам они спорят с Ю. Давыдовым и спорят, как мне представляется, не без успеха, в «социологическом формализме» их не упрекнешь. Искусство и культуру они рассматривают как явления специфические, но в общем политико-идеологическом контексте и в условиях острой идейной борьбы последних десятилетий. «Молодежно-студенческий протест со всей наглядностью напомнил о том,— пишут авторы,— что создание истории в процессе революционного творчества есть также и эстетический феномен, подчиняющийся законам созидания прекрасного» (с. 19). Анализируя контркультурные лозунги типа «Вся власть воображению!» или «Рай — немедленно!», авторы приходят к выводу о том, что «политически истолкованная категория эстетики может быть формой осознания реальной общественной потребности. В мироощущении контркультуры как раз и оказалось глубоко укорененным ценностное отношение к политической конфронтации как к такой форме человеческой активности, которая представляет собой эстетизированную самоцель» (с. 20).

Еще одна бесспорно положительная сторона рецензируемой работы — недоверие к более чем умозрительным схемам, которые, возникая как в рамках контркультуры, так и в рамках «нового» консерватизма, довольно часто принимались некоторыми нашими исследователями за чистую монету. А. Мельвиль и К. Разлогов не приемлют распространенного на Западе мнения о непременной враждебности контркультуры искусству, о том, что она по своей сути является «смертью искусства», и обосновывают свою позицию точной и богатой аргументацией, основанной на тщательном анализе огромного фактического материала. Этим они вносят свой

[1] См.: Давыдов Ю. Н., Роднянская И. Б. Социология контркультуры. (Инфантилизм как тип мировоззрения и социальная болезнь). М., 1980. с. 251.

вклад в разработку методологии исследования сложных и динамичных явлений современной буржуазной культуры.

Содержательна данная авторами книги критика концепции циклического движения культурно-исторического процесса. «Оценка (этого процесса. — *С. Т.*) буржуазной политической и философско-эстетической мыслью 70-х годов — всецело укладывается в рамки циклической схемы: конформизм — бунт — конформизм и т. д.» (с. 85). Исходя из этого, 70-е годы квалифицируются как «десятилетие консерватизма». В смене социокультурных установок усматривается некая фатальность, запрограммированность. Авторы подробно и доказательно вскрывают социально-классовую обусловленность этих воззрений, показывая, сколь целенаправленна в классовом отношении идеологическая обработка вполне определенных тенденций в развитии западного общественного и художественного сознания.

В книге анализируется немало фильмов, в ней рассмотрен и кинопроцесс в тесном сопряжении с развитием общества в целом. Причем авторы проявляют большое внимание к специфике кино в ее различных проявлениях. Вот как они, например, оценивают социальную функцию кинематографа в рамках контркультуры: «Граница экрана, вынужденная дистанция между зрелищем и залом не позволили кинематографу (вопреки приведенным выше пристрастным суждениям западных авторов) стать тем видом искусства, в котором идеи и настроения контркультуры нашли наиболее адекватное выражение. Кино не могло стать олицетворением «контрдвижения», поскольку в своих официальных формах в условиях капиталистической промышленности в общественных представлениях оно было намертво связано с буржуазной «массовой культурой», то есть как раз с тем, против чего восставала бунтующая молодежь» (с. 159—160).

Анализируя такие заметные картины, как «Беспечный ездок» Денниса Хоппера, «Ресторан Алисы» Артура Пенна; «Еще» Пола Шредера, и ряд других, авторы показывают их обусловленность ориентацией, в той или иной форме, на контркультуру. При этом не оставляются без внимания и случаи явной переакцентировки содержательных особенностей этих фильмов в сознании зрителей. «Адекватное представление об искусстве Запада,— подчеркивают А. Мельвиль и К. Разлогов, — о том, как содержание произведения «прочитывается» аудиторией, может сложиться лишь в том случае, если будет учтен весь сложный комплекс противоречивых социокультурных условий» (с. 163—164). Так, вполне определенные и авторитетные в общественном сознании ценностные эталоны и приоритеты, психологические стереотипы и установки существенно изменили характер восприятия фильма «Беспечный ездок» консервативной аудиторией американского Юга: там, например, вставали и аплодировали финальному эпизоду картины (убийству молодых бунтарей).

Трудно, да попросту невозможно в небольшой рецензии осветить все аспекты проблемы, рассмотренной в книге А. Мельвиля и К. Разлогова. Наверное, одна из задач любой рецензии, тем более на теоретическую работу,— побудить читателя взять ее в руки. Он не будет разочарован, сделав это.

С. Тримбач

Киев

А. Петров, Н. Колесникова. **Диалог о киномузыке** (Творческая лаборатория кинематографиста). М., «Искусство», 1982.

Книга эта появилась в уже популярной серии, для которой традиционны размышления известных актеров о своей профессии, наблюдения режиссеров над процессом экранного творчества. С выходом в этой серии книги Д. Виницкого «Из дневника художника» круг авторов и героев серии расширился. Теперь, после появления «Диалога о киномузыке», стал ясен замысел серии: не только выявить и подчеркнуть специфические черты творческой индивидуальности, но поставить, а в чем-то и прояснить особенности каждой профессии и ее роль в кинопроцессе.

Прием интервью, беседы, диалога, положенный в основу книги, помогает искусствоведческому анализу быть подробным и обстоятельным и в то же время сохранить индивидуальные особенности личности композитора. Искусствовед Наталья Колесникова скромно уходит в тень, но ее точные, целенаправленные вопросы «режиссируют» монолог А. Петрова. Оттого и правомерно название «Диалог», хотя поверхностный взгляд обнаружит, что беседа идет не совсем «на равных».

Сравнительно небольшая книжка оказалась достаточно емкой: в ней нашлось место и страницам истории киномузыки еще со времен Великого Немого, и некоторым теоретическим обобщениям. Но главное внимание, естественно, уделено здесь личному опыту Андрея Петрова, работавшего с разными режиссерами, принимавшего участие в создании фильмов, в которых музыка занимает различное место.

За четверть века работы в кино у А. Петрова выработались определенные принципы участия в процессе создания фильма. Сложилось и авторское лицо композитора. Его мелодии органично входят в картины в рамках просчитанного до секунд экранного времени (этой специфичной черте «технологии» киномузыки уделено немалое место в книге) и живут вне кинозрелища, становясь фактом музыкальной культуры (и этот феномен «суверенного» существования киномузыки также рассмотрен в «Диалоге»). При этом диапазон А. Петрова, как известно, очень широк: симфоническая, оперная, балетная, камерная музыка... Ясно, что его суждения о своей работе представляют интерес для очень широкого круга читателей.

Композитор избегает жестких формулировок, но из его размышлений и признаний ясно, что А. Петров, всегда проникающий в тонкости драматургического строения будущего фильма, все же предпочитает следовать вкусу и опыту режиссера. Он легко отдает приоритет в построении музыкальной драматургии Георгию Данелия или Эльдару Рязанову. И хотя его собеседница Н. Колесникова тонко и точно дает понять читателю, что дело не всегда так просто, как представляется на первый взгляд, — все-таки опыт Петрова, хотя и поучителен, но специфичен и не может рассматриваться как единственно верный; авторы, впрочем, и не пытаются выдать его за таковой.

Здесь отчасти приходит на помощь широкое обращение А. Петрова к опыту коллег. Но однобокости удается избежать главным образом благодаря композиционному приему, позволившему привлечь разнообразный и оказавшийся необходимым материал. Прием станет ясен, если напомнить полное название книги: «Диалог о киномузыке с комментариями Георгия Данелия, Станислава Ростоцкого, Эльдара Рязанова, Микаэла Таривердиева, Геннадия Гладкова, Эдуарда Артемьева, Виктора Бабушкина, а также ссылками на авторитеты Дмитрия Шостаковича, Исаака Дунаевского, Леонида Утесова».

Притом что в «Диалоге» упомянуты практически все аспекты работы композитора в кино — от замысла фильма до современной техники звукозаписи, — книга вовсе не претендует на «закрытие» всех проблем. Напротив, ее «драматургия» и строится на том, что тут и там возникают новые темы или предполагаются иные аспекты. Ведь даже обширные по продолжительности диалоги не могут исчерпать всего своеобразия киномузыки, которая мощно и ярко развивается в русле кинопроцесса.

Да авторы и не ставили себе таких глобальных целей. Андрей Петров сформулировал задачу «Диалога о киномузыке» так: «Собственно говоря, я адресовался к зрителям. Мне хотелось помочь им лучше слышать музыку и, следовательно, получать от нее больше удовольствия...» (с. 171).

Значение книги больше этого скромного замысла. Благодаря ей читатель не только обогатит свою зрительскую восприимчивость, но и проникнет в непростые творческие заботы композиторской лаборатории кинематографиста.

И. Абель

Я. М. Толчан. Кинолюбители — кто они? М., «Советская Россия», 1982.

В основе новой работы старейшего режиссера и кинооператора-документалиста Я. Толчана «Кинолюбители — кто они?» — многолетний опыт деятельности в области кинолюбительства. Автор стоял у истоков рождения любительского кинотворчества, является активнейшим его популяризатором, инициатором проведения первых смотров и конкурсов; на протяжении вот уже десятков лет Я. Толчан — председатель и член жюри Всесоюзных и Всероссийских фестивалей любительских фильмов. Книга — плод долгих раздумий, подведение некоторых итогов.

«Просматривая собранные мною, профессионалом, более чем за полвека программы и протоколы фестивалей и конкурсов любительских фильмов, записи и статьи, невольно задумываюсь над тем, что же заставляло меня в течение почти всей сознательной жизни вести общественную работу с кинолюбителями. По-видимому, привлекало их бескорыстное стремление быть полезными обществу, неиссякаемый интерес ко всем проявлениям окружающей жизни, которая многогранно отражалась в тысячах просмотренных мною либительских фильмах. Но главным моим стимулом было твердое убеждение, что в каждом заложено присущее именно данному человеку творческое зерно...» (с. 5), — пишет автор.

О кинолюбительстве, которое превратилось в один из самых массовых видов самодеятельного народного творчества, существует специальная литература. Большей частью эти работы посвящены конкретной области любительского кинотворчества и в первую очередь призваны служить практическим пособием начинающему самодеятельному художнику. Работа Я. Толчана также содержит немало полезных рекомендаций, профессиональных советов кинолюбителю. Однако не это явилось основной причиной написания книги. Автор рисует в ней широкую картину движения кинолюбительства. Разбор различных аспектов этого движения, жанрово-тематического разнообразия ряда его направлений дает представление об основных тенденциях развития любительского кинотворчества, о причинах его столь скорого и повсеместного распространения. Я. Толчан прослеживает становление и этапы развития кинолюбительства от первых пробных, робких картин — «живых фотографий» — к сложным, иногда высокопрофессиональным, психологическим фильмам.

...17 ноября 1925 года в Москве на заседании Центрального совета Общества друзей советского кино было оглашено письмо Ф. Э. Дзержинского, в котором, в частности, говорилось: «Кинематограф может и должен стать могучим средством культурного подъема нашей рабоче-крестьянской страны. Мы отсталы, некультурны, неграмотны, но мы поставили перед собой задачу в короткий срок стать самой передовой, самой культурной, самой грамотной страной... В этом деле кинематограф должен будет сыграть немаловажную роль». Вскоре после создания ОДСК появились и первые любительские киносъемочные коллективы. Уже в 1926 году газета «Кино» публикует разнообразную информацию о деятельности многочисленных окружных советов ОДСК. Повышению художественного и профессионального уровня любительских киносъемочных коллективов способствовала созданная в 50-х годах при Московском Доме кино инициативная группа, руководителем которой стал Г. Рошаль, а заместителем Я. Толчан. С самого рождения кинолюбительства профессиональный кинематограф шефствует над ним.

Благодаря плодотворному сотрудничеству, постоянной конкретной помощи кинопрофессионалов, внимательному отношению со стороны государственных и общественных организаций кинолюбительство в нашей стране превратилось в одно из ярчайших явлений народного творчества. Об этом и рассказывает книга Я. Толчана.

Одна из ее глав посвящена творческой удаче. Конечно же, автор не ставит задачу изложить рецепты создания значительных, ярких киноленты; таких рецептов нет и быть не может. Однако же образно описанные наиболее интересные работы кинолюбителей и разбор того,

каким способом решают авторы творческие задачи, несомненно, будут стимулировать поиски самодеятельных кинохудожников.

Одну из глав книги автор назвал «Летопись славы Родины». Кинолюбительство — один из источников, питающих поток документальной кинолетописи страны. Характерной особенностью любительских лент в этой области кинотворчества является то, что авторы картин изнутри фиксируют изображаемое событие, сами обычно принимают в нем непосредственное участие. Открытие новой нефтескважины, восхождение на вершину, строительство нового города, — авторов фильма интересует не столько результат, сколько путь к нему, преодоление трудностей, поиск...

Я. Толчан указывает на один из важнейших аспектов кинолюбительства — на его познавательные возможности, на стремление молодежи, особенно учащихся ПТУ, к самообразованию. Кинотворчество, естественно вплетаясь в учебный процесс, делает его для ребят увлекательным и разнообразным. В силах любительских студий создавать учебные кинопособия для системы профобразования, учитывая особенности узкой специализации современного производства.

Автор рассказывает об эксперименте, осуществленном любительской студией при Дворце культуры Ульяновского автозавода. Оперативная съемка на полях и фермах, быстрая обработка материалов и монтаж — и уже вечером следующего дня в клубе колхозники смотрят киноочерки о земляках, фильм о родном селе. Действительно, пример самого непосредственного взаимопроникновения жизни и киноискусства.

В главе «Практика оператора-кинолюбителя» автор делится опытом, накопленным многолетним стажем профессиональной работы кинорежиссера и оператора. Здесь начинающий кинолюбитель сможет почерпнуть конкретные методологические, практические советы по операторской и авторской работе над фильмом. В частности, Я. Толчан касается проблем монтажа, светового и цветового решения картины, композиции кадра и многих других профессиональных моментов. Рассказы об интересных опытах кинолюбителей живо иллюстрируют теоретические советы.

Возможно, и нет необходимости в замене термина «кинолюбительство», как это предлагает автор книги. Он исходит из того, что это движение сегодня можно смело характеризовать как искусство, как явление, имеющее свои особенности и самостоятельное значение, которое стало одним из проявлений художественного творчества народа. Предложенное же автором определение «народное кинотворчество», очевидно, также имеет право на существование, ни в коей мере не отменяя понятия «кинолюбительство».

Л. Могилянская

Г. Л. Рошаль

Когда я думаю о Рошале, о восторженном, влюбленном в жизнь Григории Львовиче, всегда сразу вспоминаются съемки картины «Зори Парижа» на мосфильмовской натурной площадке. Огромный замок в огне. На его фоне — генерал Домбровский, славный герой Парижской Коммуны, его играет Николай Плотников. Домбровский — воплощение бесстрашия и революционной романтики. На первом плане — поразительно красивая Тоня Максимова в роли Катрин, недалеко от нее актер Дмитрий Дорлиак, игравший Эжена, — само вдохновение, взлет чувств, и Андрей Абрикосов — Этьен, брат Катрин, — как они все молоды!.. Слышны выстрелы, дым заволакивает горизонт: коммунары сражаются, они не сдадутся! И в центре, у камеры — Григорий Рошаль. Вспоминаю лица актеров в этой сцене и думаю: какое поразительное было у Григория Львовича ощущение красоты подвига, величия благородного человеческого духа!

Художник, рожденный социалистической эпохой, он в своих фильмах — «Зори Парижа», «Семья Оппенгейм», «Сестры», «Восемнадцатый год», «Хмурое утро», «Академик Иван Павлов», «Мусоргский», «Римский-Корсаков» — отобразил грандиозные революционные события и борьбу человека за свои права, за справедливость, воспел подвижнический труд гениального ученого и творческий подвиг великих композиторов.

Рошаль сложился как личность в бурные 20-е годы. В атмосфере поисков и созидания он рано осознал свою тягу к искусству. Ему выпало счастье непосредственно общаться с Анатолием Васильевичем Луначарским и с Надеждой Константиновной Крупской. Их влияние сыграло огромную роль в его решении посвятить себя строительству новой культуры.

Молодой энтузиаст стал одним из организаторов художественного воспитания детей, ставил массовые театрализованные представления, посвященные революционным событиям. Он хотел работать в искусстве, непосредственно обращаясь к миллионам. И потому пришел в кинематограф — чтобы стать и оставаться в нем художником ищущим, неуспокоенным, не боящимся риска, экспериментов: поиск был для него синонимом творчества и законом повседневной кинематографической работы.

В наши дни постановки фильмов совместно советскими и зарубежными киностудиями —

не редкость. А одним из их зачинателей был Рошаль. В 1928 году он в содружестве с «Прометеус-фильм» (Германия) поставил интереснейшую картину «Саламандра» по сценарию Луначарского — предшественницу возникшего в 60-е годы «политического фильма».

Григорий Львович по праву гордился тем, что в период подготовки «Зорь Парижа» впервые в нашей кинопрактике родился операторский сценарий, играющий такую важную роль в фильмопроизводстве.

В 70-е годы в нашей стране приобрело широкий размах эстетическое воспитание подрастающего поколения. Григорий Рошаль стоял у его истоков. Он был первым председателем Совета Наркомпроса по художественному воспитанию и выдвинул немало ценных идей, взятых педагогами на вооружение.

А кинолюбительское движение! Не так давно любительских студий в нашей стране, я слышал, было семь тысяч. Не знаю, не устарела ли сегодня эта цифра, ясно одно: движение давно стало массовым. А руководил им с первых его шагов Рошаль. Оно многим обязано Григорию Львовичу — его неисчерпаемой энергии, редкому организаторскому дару, щедрой, изобретательной инициативе. Благодаря ему фестивали и смотры любительских фильмов стали праздниками творческой мысли и общественной активности тысяч энтузиастов. Они относились к Рошалю с безграничным уважением, с трогательной любовью. Он был их наставником и другом — выдающийся мастер советского экрана, подвижник эстетического образования, блистательный пропагандист киноискусства. Он первый понял, что кинолюбительскому движению нужны профессионально подготовленные кадры, народным самодеятельным студиям — опытные руководители, и по его смелой инициативе в крупных институтах культуры были созданы кафедры кинофотомастерства. Их педагоги помогают будущим руководителям фото- и киносамодеятельности овладевать основами специальных знаний.

Несколько лет Григорий Львович вел режиссерскую мастерскую во ВГИКе, и мы узнали, что он — незаурядный педагог, умеющий воспитывать в своих учениках драгоценнейший дар — дар свершения. Среди выпускников его мастерской — режиссеры Э. Лотяну, П. Арсенов, А. Хамраев, И. Селезнева.

К чему ни прикасался Рошаль, все обретало черты живого творческого дела. Не случайно к Григорию Львовичу тянулись люди. В нем было что-то на редкость притягательное, открытое — щедрость души широко образованного, мудрого, доброго человека, надежного друга, верного товарища, богато одаренного художника. Он был великолепным рассказчиком, писал стихи, охотно сочинял забавные куплеты для «капустников», для новогодних праздников. Григорий Львович хорошо рисовал, это ценил в нем Сергей Михайлович Эйзенштейн, который подарил другу множество своих рисунков, и Рошаль их, конечно, сохранил.

Свой жизненный и творческий путь Григорий Львович прошел с Верой Павловной Строевой — талантливым режиссером, человеком редкостного обаяния и несгибаемой воли.

Григорий Львович Рошаль любил жизнь, любил все, что приносило радость и счастье, возвышало и духовно обогащало человека. И сам знал радость и счастье ответной любви.

И. Вайсфельд

Умер Григорий Львович Рошаль... Когда теряешь такого близкого человека, который ввел тебя в кино и сыграл такую огромную роль в твоей творческой жизни, — это очень горько, очень больно...

Григорий Львович... Необыкновенно умный, очень добрый и очень внимательный. Человек щедрой души и большого сердца...

О Григории Львовиче можно говорить очень много, но когда это слова прощания, то хочется найти самые точные, самые искренние. Вспоминать самое доброе и светлое. Плохого и не было, да и не могло быть.

Говорят: «Хороший человек — это не профессия». Так вот, к Рошалю это не относится! Когда мы провожали его в последний путь, с ним прощались несколько поколений актеров, было много молодежи. И все благодарили режиссера за то, что он вошел в их жизнь, учил

добру, приобщил к искусству. Вот это, пожалуй, самое ценное, что необходимо о нем сказать.

Первые профессиональные шаги в кинематографе многие актеры сделали в фильмах Григория Рошаля. Некоторых судьба больше не сводила с ним на съемочной площадке, но дружба сохранилась до конца его, Григория Львовича, дней.

Когда я первый раз встретилась с ним на защите диплома во ВГИКе, он пригласил меня сниматься в его картине «Вольница». Роль крестьянки Насти стала моей первой киноролью. Так с его легкой руки я и стала играть в кино лирико-драматических героинь. Он ввел меня в кинематограф, открыл все сложности и прелести этой совершенно удивительной работы, которой я посвятила всю свою жизнь.

Разносторонне одаренный человек, большой режиссер, он был прекрасным педагогом. Какие возможности он увидел и раскрыл в Александре Борисове! А Игорь Кваша! Рошалю не было скучно подолгу работать с актерами, предлагать им самые разные роли, непохожие на те, которые они уже играли. Он был из тех редких режиссеров, которые в совершенстве знают природу актерского творчества. Рошаль ценил в исполнителе желание и умение выходить за рамки амплуа. И за это ему хочется сказать большое спасибо. Ибо школа Рошаля дала тот багаж, с которым мы, прошедшие ее, сейчас работаем в кино и театре. Не будь у нас этого опыта, по-иному, вероятно, сложились бы наши актерские судьбы.

Григорий Львович — человек удивительный. Человека такой широты, доброты и душевной тонкости я больше не встречала. Он умел и любил дружить с людьми разных поколений, разных профессий, разных возрастов. Вспоминаю его юбилейный вечер в Союзе кинематографистов, зал которого не мог вместить всех пришедших чествовать большого мастера. Вспоминаю и свое поздравление юбиляру, опубликованное в «Искусстве кино», и счастлива, что мы успели еще при жизни сказать ему искренние, теплые слова благодарности, счастлива, что Григорий Львович знал, что друзья и ученики его любят горячо и бескорыстно, преданно и верно.

Ни один юбилей, ни одна памятная для него дата не обходились без нашего участия. По первому зову слетались его друзья и ученики всех возрастов, званий и рангов. Он для нас был святым человеком, и все, что он нам дал, что принято душой и сердцем, мы будем исповедовать всю жизнь!

... Горько, больно до отчаяния потерять Григория Львовича. Умом все понимаешь, сердцем понимать отказываешься.

Руфина Нифонтова

Д. Р. Гасюк

Ушел из жизни Дмитрий Гасюк. В канун Нового года ему исполнилось пятьдесят два. Неожиданная, внезапная смерть оглушила всех, кто знал и любил этого человека.

Безмерно тяжело, противоестественно, когда мастер уходит в расцвете своих творческих возможностей.

Теперь, когда судьба поставила последнюю точку в биографии кинематографиста, нам остается лишь вспоминать...

В 1955 году окончен с отличием операторский факультет ВГИКа. Дмитрий Романович приходит на киностудию «Центрнаучфильм», с которой будет связана вся его дальнейшая жизнь кинооператора и режиссера.

Он снимал самозабвенно. Попадал в экстремальные ситуации и зачастую рисковал жизнью, проявляя при этом мужество, самоотверженность, вообще характерные для людей его профессии...

Гасюк успел сделать немало.

Первые кинокартины были об атомной энергетике. Серия уверенно сделанных работ: «Атом, мир, дружба», «Атомный флагман», «Атомоход «Ленин», «Атом для мира».

Он снял много фильмов о начавшемся освоении космоса, которые останутся навечно как ценнейшие документы эпохи. Публицисты завтрашних дней, несомненно, с волнением будут смотреть картины «Первый рейс к звездам», «Снова к звездам», «Звездный путь», «Звездные братья».

Высоким профессионализмом отмечены и картины «Добро пожаловать, Гагарин!», «Чайка» в Лондоне», «Звездные гости Польши», «В 35-й раз через экватор»... Операторская работа Дмитрия Романовича отличалась мастерством, тонким вкусом, выразительностью палитры и неизменно — личностным ви́дением мира, поэтичностью и искренностью в сочетании с зоркостью и страстью публициста. Ему были свойственны живой интерес к современности и в то же время обостренное чувство истории.

Дмитрий Гасюк воспевает Москву и город-герой Севастополь, ласковые берега Оки и тайгу Алтая. Из различных уголков нашей страны он привозит кинематографические сюжеты для «Альманаха кинопутешествий». Снимает и в Арктике, и в странах юго-восточной Азии. Неутомимый путешественник, он колесит по белу свету, чтобы подарить зрителю такие фильмы, как «Австралия: города и люди», «ЭКСПО-70», «Мексика, рожденная в веках», «Трудные старты Мехико». В дни подготовки к Олимпиаде-80 участвует в создании программы художественно-публицистических фильмов «О спорт, ты — радость!» и «Звезды советского спорта». В последние годы Дмитрий Романович работал в творческом содружестве с Б. Головней.

Премии на кинофестивалях, призы, медали...

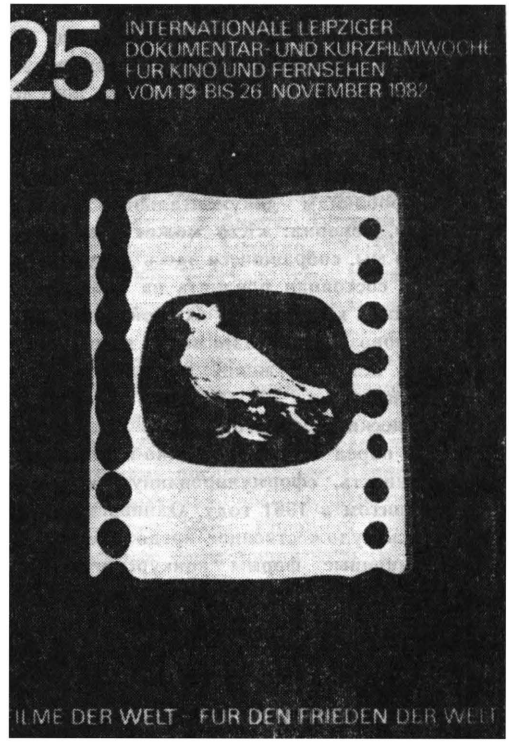
Последняя режиссерская работа Д. Гасюка — полнометражная кинокартина «Ленин и Сибирь». Ей отдано все, что может отдать киноискусству художник-коммунист. В Центральном Доме кино эта лента была показана за пять дней до кончины Дмитрия Романовича.

Думая о своем следующем фильме, он вновь примеривался к Сибири — земле будущего...

Его родным домом было объединение географических фильмов киностудии «Центрнаучфильм». Дмитрий Гасюк — мастер из школы В. А. Шнейдерова. Кинематографические традиции своего учителя он продолжил блистательно. А сегодня уже его, Гасюка, ученики уезжают в съемочные экспедиции. Ведь дорогам, на которые мы все когда-то вступили, конца нет и не будет.

Мы всегда будем помнить его.

Н. Вербловский, Б. Головня,
В. Ильинский, И. Кузнецов,
Л. Левина



Галина Копалина

«Лейпциг-82»: четверть века в борьбе за мир

...Ноябрьский Лейпциг встречал участников юбилейного киносмотра мягкой, по-весеннему солнечной погодой. И необычно теплое начало зимы привносило особый оттенок в праздничное настроение столицы фестиваля, приветствовавшей гостей бело-голубыми флагами, плакатами, эмблемой с голубем мира Пабло Пикассо. Через площадь старого города, где уже выстроились фургоны рождественской ярмарки, галереи ярко раскрашенных палаток с еловыми веночками в витринах, просматривалась нарядно украшенная улица перед кинотеатром «Капитоль», в котором последние 25 лет ежегодно встречаются на Международном фестивале документальных и короткометражных фильмов передовые кинематографисты многих стран мира.

Да, уже 25 лет!.. Немногие международные киносмотры выдержали столь серьезное испытание временем, ни разу не поступившись своим девизом, своими принципами. Об этом говорилось в приветствии ЦК Социалистической единой партии Германии участникам XXV МКФ в Лейпциге: «Обязывающий девиз «Фильмы мира — за мир во всем мире» вот уже в двадцать пятый раз по традиции собирает в Германской Демократической Республике, в Лейпциге, прогрессивных кинодокументалистов и телепублицистов всех континентов. В настоящий момент этот фестиваль приобретает особое значение, ибо никогда еще после второй мировой войны мир не стоял перед лицом такой угрозы, как теперь. Международный Лейпцигский фестиваль документальных и короткометражных фильмов всегда был фестивалем борьбы за высокие идеалы человечества. Ведь кинематографический документ — это могучее духовное оружие в борьбе за мир, взаимопонимание народов и антиимпериалистическую солидарность».

История лейпцигского форума непосредственно связана с историей германского социалистического государства, с развитием кинематографии ГДР. Прошедший в 1955 году национальный фестиваль в Лейпциге стал основой буду-

щего международного киносмотра, впервые состоявшегося уже на следующий год, а с 1960 года за Лейпцигом закрепляется репутация центра мирового прогрессивного документального киноискусства. Режиссер Андре Торндайк, горячий энтузиаст и один из организаторов Лейпцигского фестиваля, открывая дискуссию по проблемам документального кино в 1960 году, говорил: «Кто может сомневаться в том, что мы, собравшиеся здесь документалисты, не в состоянии повлиять на волю людей, их готовность к борьбе, на их стойкость, разум, на их мировоззрение? Наш вклад в дело создания мира без вооружений может быть очень значительным».

Практически с самого начала фестиваль в Лейпциге обрел четкую идейно-политическую направленность, сформулированную в его девизе, принятом в 1961 году. Одновременно определились художественное кредо фестиваля и организационные формы конкурсного смотра, призванного способствовать совершенствованию эстетических средств документалистики. Ведь искусство документального кино — это не только «рука на пульсе времени» и умение идти по горячим следам событий, но и талант художника, боль и тревога его сердца, его способность донести свои мысли, радости и надежды до миллионов зрителей. Именно этими строгими критериями руководствовались международные жюри Лейпцигского фестиваля, в разное время присуждая награды фильмам таких выдающихся кинематографистов, как Аннели и Андре Торндайк, Герхард Шойман и Вальтер Хайновский, Михаил Ромм и Роман Кармен, Константин Симонов и Игорь Беляев, Конрад Вольф и Михаил Литвяков...

Юбилейная дата всегда настраивает на подведение итогов, на сравнения... На первом фестивале в Лейпциге было показано 53 фильма, в работе смотра приняли участие 123 человека, включая 37 зарубежных гостей. Отборочная комиссия юбилейного фестиваля включила в конкурс 146 лент, а вместе с информационной программой число картин, демонстрировавшихся в дни форума, достигло 359; гостей и участников на нынешнем фестивале было более тысячи; 620 кинематографистов приехали в Лейпциг из 56 стран; фестивальные программы просмотрели 26 тысяч зрителей. Думается, что эти цифры, не нуждающиеся в комментариях, достаточно красноречиво подтверждают представительность и мировой авторитет смотра.

Из бесед с членами президиума оргкомитета Лейпцигского фестиваля: «...сегодня о нас знают во всем мире. За 25 лет изменилась не только карта планеты — изменилась и география мирового кино: число стран, в которых создаются фильмы, увеличилось. И мы никогда не считали представителей молодых кинематографий сторонними наблюдателями на фестивале. В этом заключается важнейший принцип нашего кинофорума... Благодаря Лейпцигу мир узнал имена новых деятелей кино, благодаря Лейпцигу многие из них получили международное признание. Таков наш неизменный курс...»

После торжественного открытия в зале «Капитолия», на котором было оглашено приветствие ЦК СЕПГ и состоялось награждение оргкомитета фестиваля орденом «Золотая звезда дружбы народов», начались напряженные фестивальные будни: конкурсные и информационные просмотры — утренние, дневные и вечерние; работа кинорынка; демонстрация лент, представленных ООН, ЮНЕСКО, ООП, Комитетом чилийских антифашистов в ГДР, ретроспектива в кинотеатре «Казино»; пресс-конференции, творческие встречи, беседы, знакомства, которые так естественны и так необходимы для взаимообогащения национальных киношкол, для углубления взаимопонимания между художниками разных стран и в конечном счете для дальнейшего развития искусства документального кино. Одновременно началась и работа международного жюри, в состав которого вошли представители Анголы, Венгрии, Венесуэлы, ГДР, Греции, Колумбии, ФРГ, Патриотических сил Чили, Югославии, Японии; Советский Союз представляла в жюри известный киновед и драматург Майя Туровская, один из авторов фильма «Обыкновенный фашизм», удостоенного 17 лет назад Специального приза Лейпцигского фестиваля.

Киносмотр открылся картиной режиссера Георга Килиана (ГДР) «Наш язык — фильм»,

в которую включены кадры из лент, показанных в Лейпциге в прошлые годы. А их, начиная с первого фестиваля, демонстрировалось здесь около трех тысяч! Работа над фильмом продолжалась почти два года. По словам Килиана, авторы этого необычного произведения хотели зримо передать мысль Константина Симонова о том, что документальный фильм держит руку на пульсе планеты. Лента делится на три части («Создавшие мир», «Выкрик», «Помните о детях»), которым предшествует пролог из интервью с несколькими известными режиссерами. А затем следуют цитаты из фильмов, умело подобранные и без всякого комментария выражающие особую актуальность девиза фестиваля, показывающие его путь за 25 лет, возвращающие память зрителя к лентам ветеранов прогрессивного документального кино и молодых кинематографистов, чьи премьеры состоялись в свое время в Лейпциге.

Поскольку нынешний фестиваль был юбилейным, надо, пожалуй, рассказать прежде всего о традиционной «Ретроспективе», которой на этот раз придавалось особое значение.

Начиная с 1960 года, лейпцигский кинотеатр «Казино» регулярно предоставляет свой экран для демонстрации работ видных мастеров мировой кинодокументалистики: здесь проходили ретроспективные показы, посвященные творчеству Дзиги Вертова, Альберто Кавальканти, Роберта Флаэрти, Романа Кармена; здесь демонстрировались подборки фильмов — призеров Лейпцигского фестиваля и специально подобранные программы «Кино — против фашизма»; здесь состоялись многие ретроспективы национальной документалистики... В 1982 году ретроспектива в «Казино» называлась «Первопроходцы» и была составлена из произведений одиннадцати режиссеров разных стран, которые своим творчеством и общественной деятельностью немало способствовали становлению Лейпцигского фестиваля и его международному престижу.

Первыми в программе «Ретроспектива» «Лейпцига-82» стояли фильмы Аннели и Андре Торндайк «Ты и твой товарищ» (1956) и «Фронтовые операторы» (1975); эти картины задали тон всей программе, подчеркнув ее общую направленность, идею борьбы за мир, против войны и фашизма. Различные по тематике и форме ленты «Ретроспективы» объединяли вера авторов в большие возможности документалистики, их горячее стремление использовать документальный экран в целях воспитания человека в духе непримиримости к любым формам социального гнета, эксплуатации, агрессии и насилия. Аннели и Андре Торндайк, Айвор Монтегю, Эмиль де Антонио, Душан Вукотич, Анри Сторк, Юп Хойскен, Илья Копалин, Теодор Христенсен, Ежи Боссак, Жан Лодз — вот кто представлял «первопроходцев» на юбилейном лейпцигском киносмотре. Отдельные части программы строились таким образом, чтобы показать эволюцию творчества того или иного режиссера, выявить взаимосвязь его первых работ с картинами последних лет. Например, раздел «Ретроспективы», посвященный советскому документалисту Илье Копалину, объединяла «тема Москвы»; сюда вошли фильмы «Москва» (1927), «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» (1942), «Город большой судьбы» (1961).

Директор Государственного киноархива ГДР Вольфганг Клауе, представляя зрителям программу «Ретроспективы», подчеркивал, что она наглядно отражает все «многообразие документального киноискусства и его способность к совершенствованию». Если конкурсные и информационные программы фестиваля демонстрируют самое новое, современное в области документального кино, отметил в своем выступлении Клауе, то «Ретроспектива» включает фильмы, ставшие вехами на пути развития мировой документалистики и напоминающие об основных этапах истории Лейпцигского фестиваля; многие из них и ныне можно считать образцами документального киноискусства, поставленного на службу целям революционной борьбы и социалистического строительства.

●

Сотрясаемый взрывами, красный от крови, бурлящий митингами и демонстрациями экран «Лейпцига-82» был как никогда прямо обращен к тревожному настоящему нашей планеты; он разделил ее как бы на два мира: мир военных приготовлений и прямой агрессии, раздираемый

противоречиями, — и мир, занятый созидательным трудом, борющийся против войны, уверенный в своем будущем и не забывающий суровых уроков истории.

Да, на земле ныне очень неспокойно! И не только там, где бушует война или бесчинствует фашизм. Неспокойно и в мире кажущегося благополучия. В Западной Европе. В Америке. Глубокая обеспокоенность народов в связи с возросшей военной угрозой, их решимость предотвратить ядерную катастрофу осязаемы на документальном экране, запечатлевшем марши мира через многие города и страны. Самый неподдельный, горячий интерес, живой отклик вызывали в переполненном зале «Капитоля» кадры, свидетельствующие о небывалом подъеме антивоенного движения в мире в наши дни. Часто фестивальный зал не мог вместить всех желающих — молодежь занимала места в проходах, на полу... Не думаю, что это было лишь данью фестивалю. Скорее здесь сказалось искреннее стремление зрителей приобщиться к важнейшим политическим проблемам времени, жажда познания, открытий, которая движет и энтузиастами документального киноискусства, широко и полно представленного на экране «Лейпцига-82»...

Когда на торжественной церемонии закрытия фестиваля было объявлено: приз ФИПРЕССИ присужден нидерландскому фильму «Тема: Эль-Сальвадор», весь зал поднялся в суровом молчании. Авторы и герои этой ленты — четверо сотрудников голландского радио и телевидения — были подло убиты в Сальвадоре солдатами военного режима. Из материалов, которые успели снять погибшие, их друзья смонтировали фильм и привезли его в Лейпциг. Мы смотрим на лица этих мужественных людей, видим кадры, порой еще не сложившиеся в тематически завершенный эпизод, и начинаем понимать, *как и в каких* условиях они работали, догадываемся, что группе Кооса Костера, старшего из четверки, удалось обнаружить факты, которые фашиствующая хунта хотела бы скрыть от мировой общественности. За это Коосу Костеру и его товарищам пришлось поплатиться жизнью... Рассказывает главный редактор журнала «Кенмерк» Леон Шенк: «За несколько дней до убийства четырех наших сотрудников я разговаривал по телефону с Коосом Костером. Он сообщил мне о трениях, которые возникли у них со спецслужбами хунты: их обвиняли в том, что они якобы установили недозволенные контакты с повстанцами. В газетах появились фотографии наших журналистов, писали, что они вооружены... Костер, однако, просил нас не беспокоиться... Вскоре их зверски расстреляли неподалеку от границы освобожденной области... Мы не верим заявлениям сальвадорского правительства, согласно которым солдаты сделали это по ошибке. Мы убеждены, что это была преднамеренная акция. Возможно, она была направлена против Кооса Костера, а возможно, была рассчитана на то, чтобы запугать журналистов, занимающихся проблемами Сальвадора. Но злодейские преступления не помешают нам и впредь сообщать людям о событиях в этой стране... Иначе напрасной была бы гибель четырех наших товарищей!»

Сегодня ситуация в ряде стран Латинской Америки и на Ближнем Востоке вызывает законную озабоченность мировой общественности. Естественно, что там работают документалисты многих стран. Там снимают те, кого не может оставить равнодушным горе другого народа. Репортажи о событиях в Бейруте осенью 1982 года, вызвавших гнев и возмущение повсюду в мире, пришли в Лейпциг из Болгарии («Бейрут не забыть»), из Ливана («Юг Ливана — трагедия и стойкость»), из США («Корреспонденция из Бейрута: лето-82»), из Египта («Рафа»). Известный режиссер из ФРГ Моника Маурер, энергичная молодая женщина, вот уже несколько лет снимает фильмы о борьбе и страданиях арабского народа Палестины, ее работы («Дети Палестины» и «Рожденная из смерти») были удостоены наград Лейпцигского фестиваля в прошлые годы. На нынешнем лейпцигском смотре Моника Маурер входила в состав международного жюри фестиваля и показала еще одну свою картину «Почему?», созданную под эгидой Общества Красного Полумесяца Палестины. Этот кинодокумент обвиняет Израиль, чьи войска, оккупировав Бейрут, совершали акты насилия против гражданского

населения, намеренно разрушали детские дома, школы, больницы. Этот кинодокумент свидетельствует об удивительном мужестве, о стойкости палестинского и ливанского народов, защитивших Бейрут в условиях жестокой блокады, длившейся 70 дней. Тогда десятки тысяч раненых были размещены в двадцати с лишним импровизированных госпиталях, Комитет гражданской обороны города организовал группы добровольцев, которые извлекали людей, погребенных под руинами, копали колодцы, чтобы добыть воду, распределяли продовольствие... Это были дни страданий, мужества, но не отчаяния! Моника Маурер, представляя свой фильм на страницах фестивального бюллетеня, заявила о том, что правительство Соединенных Штатов Америки несет прямую ответственность за трагические события на ливанской земле, что американская военщина, поставляющая Израилю самое современное оружие агрессии, превратила Ливан в свой испытательный полигон: «Это новый Вьетнам! Мы не можем молчать об этом... Бейрут касается каждого из нас!».

Особая ценность политического репортажа, в данном случае — репортажа с Ближнего Востока, заключена в «сиюминутности» его непосредственного отклика на происшедшую трагедию; такой материал прежде всего воздействует эмоционально. И когда видишь горе и гибель беззащитных людей, когда на экране — дети, истекающие кровью, сердце переполняется гневом, а в голове бьется вопрос: «Почему, *как* могло произойти такое?» В эти минуты с особой отчетливостью осознаешь, что можно и необходимо идти дальше: за фиксацией и прямым отображением событий искать их смысл, причины, некий проблемный пласт. Таково условие, при котором событийная кинохроника поднимается до высот подлинного искусства образной публицистики. Надо признать, что в программах «Лейпцига-82» подобных примеров аналитического обобщения на основе хроникальных зарисовок было немного. И жаль, что советские документалисты, не первый год внимательно следящие за ближневосточными событиями, создавшие ряд ярких публицистических фильмов об этом регионе, снимавшие и в Бейруте в драматический период лета — осени 1982 года, не показали в Лейпциге свои новые работы, посвященные одной из наиболее жгучих проблем международной жизни.

Непрекращающаяся агрессия Израиля на Ближнем Востоке — это сегодняшняя, животрепещущая реальность. Но в памяти народов живы и события, связанные с другой агрессией, с агрессией Соединенных Штатов Америки во Вьетнаме. Им посвятили вьетнамские кинематографисты свою картину «Последствия войны», документально подтверждающую, что США вели во Вьетнаме химическую и бактериологическую войну. И еще один взгляд в прошлое — фильм «Потерянное поколение» (Япония), в котором мы видим людей, переживших американскую атомную бомбардировку 1945 года. Они узнают себя в кадрах, снятых американскими операторами тогда, почти сорок лет назад, — и ужас воспоминаний о пережитом читается в их глазах, потрясает зрительный зал (картина удостоена приза «Серебряный голубь»). К тем же событиям, но уже под другим углом зрения обращаются кинематографисты ГДР в фильме «Два дня в августе», интересном прежде всего по своему драматургическому ходу. Авторы ленты отталкиваются от зловещего исторического совпадения: 6 августа 1945 года американская атомная бомба была сброшена на Хиросиму, 9 августа — на Нагасаки; 6 августа 1981 года президент США Рейган принял решение о развертывании производства нейтронного оружия, 9 августа об этом было официально объявлено в печати... Мрачная ирония этого внешне случайного совпадения наводит на мысль об исторической закономерности: внешняя политика империализма США неизменно опирается на «позицию силы», и те, кто проводит ее в жизнь, никогда не упускают случая осуществить очередную акцию угрозы. Именно так и поступило правительство Трумэна, начав в августе 1945-го кампанию атомного шантажа в отношении СССР, своего вчерашнего союзника по антигитлеровской коалиции; жертвами ее стали сотни тысяч мирных жителей японских городов.

Рассказывает режиссер картины Карл Гасс:

«То, что в 1945 году сделал Трумэн, в точности напоминает сегодняшние действия Рейгана. Я намереваюсь продолжать работу над этой темой, разоблачая ложь об «угрозе с Востока», изо дня в день распространяемую западными органами массовой информации».

В фильме «Два дня в августе» уникальные кадры старой хроники выразительно сопоставляются с кадрами, снятыми уже в наше время. В результате получилось очень точное по режиссерскому замыслу и конкретному воплощению образное решение темы военной опасности, реальной, а не мнимой, являющейся следствием политического авантюризма США. Основная мысль ленты подана в ясной и эмоционально действенной форме: сегодня, когда всем известно, сколь «совершенными» стали средства массового уничтожения, с помощью которых можно не только стереть с лица земли целые города, но и опустошить всю планету, истребить человечество целиком, никто не может оставаться в стороне от самой жгучей и актуальной проблемы, волнующей людей всюду, в любой точке земного шара... Фильм удостоен приза «Золотой голубь» «Лейпцига-82».

Шведская лента «Чтобы жить, надо бороться» как бы принимала эстафету у «Двух дней в августе», самим своим названием подчеркивая идейную близость с работой кинематографистов ГДР; в ней рассказывается о деятельности мужественных английских женщин — активисток борьбы за мир, пикетирующих военную базу «Гринхэм Коммон» в южной части Великобритании. Грандиозный марш мира, в котором участвовали 70 тысяч жителей различных городов Австрии, запечатлели авторы фильма «Вена — 15 мая 1982», снятого австрийскими документалистами. Симптоматично совпадение конструкции заглавного титра этой картины с заголовком чехословацкого фильма «Нью-Йорк, 12 июня 1982», где мы также увидели небывалую по количеству участников антивоенную демонстрацию, состоявшуюся накануне открытия сессии Генеральной Ассамблеи ООН по разоружению. Нет, народы не хотят оказаться в положении «ядерных заложников» агрессивной политики США, в которое их хотела бы поставить администрация Рейгана, свое «Нет — войне!» они заявляют во весь голос, решительно и твердо — и документальный экран участвует в их благородной борьбе.

Большой интерес вызвала на фестивале последняя работа известной американской документалистки Джоан Харви «Америка: от Гитлера до ракет МХ». Этот интерес обусловлен и незаурядностью личности автора, и драматической историей создания ленты, и, разумеется, ее содержанием.

Джоан Харви — художник прогрессивных убеждений, руководитель нью-йоркского политического театра «Форс Уолл Тиэтр», актриса, доктор философии и мать пятерых детей — сняла острый, разоблачительный фильм-интервью: на экране появляются рабочие, занятые в производстве ядерного оружия, представители администрации военных предприятий, сенаторы, советники президента. Первая картина Харви «Мы — подопытные кролики» широко демонстрировалась во многих странах мира. Замысел нового фильма возник после аварии на одной из ядерных установок в США; съемки начались в мае 1979 года.

Картина «Америка: от Гитлера до ракет МХ» сделана традиционными средствами, подчеркнуто просто — как серия телеинтервью, смонтированных по логике основной мысли произведения, прослеживающего историю милитаристского курса США на длительном промежутке времени. Харви рассказывала, как осторожно приходилось ей действовать, чтобы избежать конфискации отснятого материала. Лишь после того как фильм был готов, Харви опубликовала в печати некоторые сведения о нем. Прежде чем попасть на фестивальный экран Лейпцига, лента уже шла в кинотеатрах Лондона, Женевы, Барселоны, Вены, вызвав недовольство определенных кругов на Западе. Говорит Джоан Харви: «Всякое выступление за мир оценивается официальными властями как коммунистическая акция, инспирируемая Москвой. Но сегодня очевидным является факт сплочения людей разных мировоззренческих принципов и политических взглядов. И наша работа — своего рода вклад в дело укрепления этой сплоченности...»

●

Среди картин, показанных в Лейпциге братскими странами социализма, преобладали произведения, отображающие жизнь и созидательный труд людей в социалистическом обществе. Лучшие из них отличали чувство интернациональной солидарности, вера в неисчерпаемые возможности нового строя, освободившего человека от эксплуатации, стремление раскрыть внутренний мир современника, показать личность во взаимодействии с историческим процессом.

«Лейпциг-82» совпал по времени с празднованием 60-летия образования Союза Советских Социалистических Республик, и устроители смотра предоставили фестивальный экран для показа специальной программы, посвященной знаменательному юбилею, разнообразной по тематике, жанрам и «географии», тепло встреченной зрителями «Капитоля», особенно хорошо принимавшими такие фильмы, как «Размышление» Д. Салимова («Узбекнаучфильм»), «Мешалкин и его дети» А. Мамонтовой (Западно-Сибирская студия кинохроники), «Продается на слом» И. Герштейна («Киргизфильм»). Юбилейная программа, в которой были представлены ленты, созданные на различных студиях страны, олицетворяла многонациональный характер советской кинематографии, как и состав нашей делегации в Лейпциге, куда вошли М. Литвяков и В. Виноградов из Ленинграда, Л. Ефимов из Свердловска, А. Коваль из Киева, В. Дашук из Минска, И. Селецкис из Риги...

Обширной была конкурсная программа советских фильмов, в том числе и телевизионных; ее дополняли фильмы, включенные в информационный показ. Все эти ленты разносторонне отражали сегодняшний день нашей страны и примечательные факты ее истории, рассказывали о трудовых достижениях советских людей, об их повседневных заботах, образе жизни в условиях социализма. Правда, порой создавалось впечатление, что отдельные фильмы не совсем «вписываются» в общие координаты фестиваля, который в последние годы приобрел совершенно четкую направленность смотра боевой кинопублицистики, впрямую обращающейся к актуальным политическим проблемам времени. И не случайно, думается, лирические мотивы таких, к примеру, телевизионных лент, как «Дом» и «На дальней станции сойду» не нашли живого отклика у зрителей «Лейпцига-82». В ходе нынешнего лейпцигского форума с особой очевидностью выявилось, что подбор программ для этого фестиваля требует тщательного и продуманного подхода с учетом девиза и сложившихся традиций смотра. В ряду фильмов, показанных нами на юбилейном Лейпцигском фестивале, явно ощущался недостаток произведений, касающихся острых вопросов международной жизни, разоблачающих враждебный жизненным интересам народов агрессивный империалистический курс США и их ближайших союзников по НАТО. А ведь у нас в стране, выступающей в авангарде прогрессивных сил современности, такие фильмы появляются нередко — и на большом, и на малом экране; в их числе есть ряд удачных картин, включая работы самого недавнего времени, например фильм Ирины Свешниковой «Когда рассеиваются туманы лжи», удостоенный на нынешнем фестивале в Лейпциге одной из самых почетных наград — диплома Международной ассоциации кинокритиков (ФИПРЕССИ). Однако эта картина, построенная на уникальном материале, снятом в дни работы сессии Генеральной Ассамблеи ООН по разоружению в Нью-Йорке летом 1982 года, — единственная в нашей программе прямо отвечала главным целям и атмосфере «Лейпцига-82». Из других картин, с успехом показанных на фестивале, необходимо назвать ленту Л. Ефимова «Люди медвежьих углов», во время демонстрации которой в зале раздавались аплодисменты, фильм В. Дашука «96-я осень», получивший приз Всемирной федерации демократической молодежи, и, конечно, картину М. Литвякова «Мы не сдаемся, мы идем...», награжденную Специальным призом Международного жюри. Этот приз, учрежденный в 1965 году, впервые был вручен М. Ромму за фильм «Обыкновенный фашизм»; он стал нашим главным «трофеем», увезенным с юбилейного лейпцигского киносмотра.

По традиции Специальный приз вручается в Лейпциге не только за актуальность тематики кинопроизведения, но прежде всего за высокий

профессионализм и подлинно художественное воплощение важной, волнующей темы. «Мы не сдаемся, мы идем...» — это впечатляющий рассказ об удивительных судьбах воспитанников Ивановского интернационального детского дома, в котором воспитывались дети революционеров, политэмигрантов, антифашистов, борцов национально-освободительного движения из разных стран. О картине уже много писали в нашей печати, но все же хочется еще раз отметить главные ее примечательные качества. Ленту М. Литвякова, проникнутую духом интернационализма, отличает четкое драматургическое построение (авторы сценария Б. Добродеев, Н. Шишлин), цементирующее в единое целое судьбы-потреты ее героев, чьи образы даются на широком историческом фоне грозных событий 30-х годов; их последующая жизнь, работа, осуществление их планов — все это стало возможным благодаря заботе и помощи советских людей в то теперь уже далекое от нас время. Далекое, но незабытое... И, напоминая о нем, фильм побуждает нас не только с теплым чувством подумать о людях, сделавших столько добра чужим детям; он звучит призывом к тому, чтобы испытания, выпавшие на долю воспитанников Ивановского детдома, их матерей и отцов, никогда бы не стали уделом будущих поколений...

Кинематограф социалистического содружества был представлен на фестивале многими значительными картинами, подлинными произведениями документального киноискусства; среди них выделялись ленты, созданные в ГДР и на Кубе.

Победителем «Лейпцига-82», получившим главную премию — «Золотой голубь», стал фильм, созданный под художественным руководством Конрада Вольфа на телевидении ГДР при участии киностудии ДЕФА («Группа 67») и Академии искусств республики, — «Поет Эрнст Буш». Идея ленты была подсказана творчеством самого Эрнста Буша, чьи песни разных лент, сохранившиеся на пластинках, воспринимаются сегодня как живая хроника важнейших мировых событий первой половины нашего столетия. Так они и вошли в фильм — частью истории и ее образным комментарием. Вот что говорил по этому поводу Конрад Вольф, безвременно ушедший из жизни незадолго до завершения работы над картиной: «Для меня Буш — это частица боевого ревлюционного рабочего движения. Его личность — доказательство того, что политическое искусство есть не просто искусство, содержащее политический материал, а одна из форм осмысления многоликой действительности. Рабочий, коммунист, художник, Эрнст Буш пел настолько захватывающе, что в этом ясно ощущалась его ответственность за судьбы людей на планете...»

Последнее произведение Конрада Вольфа, признанного мастера современного кинематографа, несет на себе следы взаимодействия двух ярких творческих индивидуальностей и незаурядных судеб — режиссера и его героя, у которых много общего: их жизнь, их искусство были кровно связаны с жизнью народа и временем, в которое им выпало творить и бороться.

Среди фильмов-потретов, посвященных людям труда, на фестивале обратил на себя внимание фильм Гитты Никель «Гундулла — год рождения 1958» (ГДР) — о медсестре, работающей в доме для престарелых, а в свободное время поющей в самодеятельном ансамбле. Наблюдая, как Гундулла умело и добросовестно справляется со своими далеко не легкими профессиональными обязанностями, как готовится она к выступлениям в ансамбле, автор ленты не дает своих оценок, предоставляя зрителю самому определить собственное отношение к происходящему на экране. Героине не навязывают искусственно подобные ситуации, как это еще часто случается в документальном кино, — чтобы она могла выглядеть перед камерой заведомо положительно. Постепенно раскрывающийся характер девушки, отчасти противоречивый, резковатый, поначалу не вызывает симпатий. Но чем больше наблюдаешь за Гундуллой, тем яснее становится, что ее заботы о пожилых людях, ее доброта — искренние, настоящие, а угловатость и резкость — кажущиеся, что нас познакомили с человеком прекрасных душевных качеств, в котором живет творческое начало. Причем фильм добивается этого эффекта без прямых авторских комментариев и

«подсказок». Говорит Гитта Никель: «Словесные оценки для меня не много значат. Всё «за» и «против» Гундуллы изложены в картине без недомолвок. Я старалась не навязывать зрителю своих пристрастий...» В этих словах — важный принцип настоящей документалистики, убеждающей силой честного, внимательного наблюдения, из которого и рождается достоверность.

В последнее время все более заметное место в мировом документальном кинематографе занимают фильмы Кубы, что подтверждают и итоги нынешнего Лейпцигского фестиваля, где кубинские документалисты получили наибольшее число призов и наград. И среди них — «Золотой голубь» за картину «Когда я оглядываюсь на свою жизнь» режиссера Орландо Рохаса — рассказ известного певца Гарри Белафонте, выросшего в трущобах Гарлема, о своей жизни и борьбе против расизма и войны. «Серебряного голубя» был удостоен кубинский фильм «Педро — ноль процентов» (режиссер Фелипе Бернаса) — о работнике животноводческой фермы, которому удалось полностью ликвидировать падеж скота на своем участке, за что его и прозвали в шутку — «Ноль процентов». Еще совсем недавно кубинская документальная кинематография отождествлялась лишь с именем Сантьяго Альвареса — сегодня положение заметно изменилось, о чем свидетельствует и обширная программа Кубы, показанная на экране «Лейпцига-82», разнообразная и насыщенная как в художественном, так и в тематическом отношении. Подобно их коллегам из других стран, кубинские документалисты не ограничивают свои поиски национальной проблематикой, отражая события, происходящие в различных уголках планеты. Один из примеров тому — фильм «Кубинцы в Перу», представленный на фестивале. Но острый событийный репортаж — лишь одна из тенденций, определяющих сегодня развитие кубинской документалистики. Другой и, пожалуй, более значимой является постоянное обогащение выразительных средств, которые используются при создании фильмов-очерков и фильмов-портретов, глубоко и разносторонне раскрывающих судьбу и характер центрального героя, — как сделано это в работах, получивших главные награды фестиваля. Есть и еще один важный аспект, на который обращает внимание ветеран и признанный лидер документального кино Кубы, член жюри XXV МКФ в Лейпциге Сантьяго Альварес: «Если говорить о тенденциях, которые прослеживаются сегодня в кубинской документальной кинематографии, то необходимо упомянуть присутствие здесь мотивов критики и самокритики, отвечающих известному ленинскому принципу, приобретающему все большее значение в процессе социалистического строительства».

Момент, отмеченный Альваресом, действительно очень важен и проявляется, естественно, не только в работах его соотечественников: многие фильмы лейпцигской фестивальной программы, исследующие проблемы современного производства или быт людей при социализме, выдержаны в духе конструктивной критики негативных явлений, затрудняющих полную реализацию возможностей нового общественного строя. Таков, например, фильм Йожефа Мадьяра «Почему они стоят?» (Венгрия), в сатирической форме поднимающий вопрос о том, что мешает людям трудиться в полную силу, добиваясь высокой интенсивности производства. «Если картина заставляет людей улыбаться своим собственным просчетам, она в состоянии помочь скорейшему устранению имеющихся противоречий и недостатков», — таково мнение создателей ленты.

В совершенно иной стилистике сделан фильм болгарского режиссера Христо Ковачева «Домиан», ведущая тема которого — необходимость безусловного соблюдения коммунистических принципов партийной жизни. Герой картины, известный болгарский строитель, знакомый нам по другой работе Ковачева («Строители»), был оклеветан и несправедливо исключен из партии. Путь к реабилитации настоящего коммуниста прослеживается на экране через серию нелицеприятных бесед-интервью с товарищами Домиана и с ним самим, тяжело переживающим несправедливость, с теми, кто в свое время не пожелали разобраться в сути конфликта, проявили беспринципность...

В целом программа социалистических стран на Лейпцигском фестивале характеризовалась

пристальным вниманием к человеку, к его насущным запросам и духовному миру, гражданственной заинтересованностью художников в разрешении сложных общественных проблем, их искренним стремлением помочь справедливому урегулированию ключевых вопросов международной жизни и главного из них — вопроса устранения военной угрозы. Вместе с фильмами, созданными в условиях другой социальной системы, лучшие работы мастеров социалистического кинематографа убедительно подтвердили актуальность идейных принципов, провозглашенных в Лейпциге 25 лет назад, согласно которым главной целью передовой документалистики является участие в борьбе за мир и прогресс на планете.

С волнением, с чувством горячей солидарности встретили участники юбилейного Лейпцигского фестиваля «Мирное обращение международного жюри», в котором говорится:

«Мы обращаемся ко всем деятелям кино и телевидения нашего единого мира. Мы обращаемся к вам из Германской Демократической Республики, из Лейпцига, города международных ярмарок, города музыки, книг и документального кино.

Вот уже в течение четверти века, собираясь в этом городе, лучшие документалисты вносят свой достойный вклад в дело борьбы против социального и колониального порабощения, против расизма, против войны...

«Мир» и «фильм» — эти слова на всех языках звучат коротко и ясно. Поставленные рядом, они выражают основное содержание нашей жизни...

Деятели кино и телевидения всех континентов!

Сплотим наши ряды!

...Со всей страстью наших сердец мы утверждаем, что на земле нет ничего важнее мира.

Клянемся, что выполним свой долг в духе девиза: «Фильмы мира — за мир во всем мире»!»

Так Лейпцигский международный фестиваль документальных и короткометражных фильмов вступил во вторую четверть века своей славной истории.

М. Туровская

Заметки о двух немецких биографиях в свете личного опыта

Ноябрь 1982 года, Лейпциг, кинотеатр «Капитоль», утренний сеанс. На фестивальном экране начинается просмотр картины, сделанной группой под руководством Конрада Вольфа «Поет Эрнст Буш» («Busch singt»). Шестисерийный фильм не укладывается в регламент фестиваля и потому идет вне конкурса. И награду свою — почетного «Золотого голубя» — он тоже получит вне регламента фестивальных призов. Но Конрад Вольф уже не сможет подняться на сцену, чтобы принять ее — его не будет на свете. А ведь, кажется, совсем недавно он, живой и здоровый, обсуждал с нами — своей съемочной группой, — успеет ли доделать фильм к очередному и юбилейному XXV фестивалю в Лейпциге...

ОБ АВТОРЕ

Берлин, тихая захолустная Винсштрассе. Район, сохранивший облик начала века — тесную застройку рабочих кварталов с благопристойными широкими парадными и крошечными дворами-колодцами, — живую «натуру» старых немецких лент. Здесь на первом этаже старого дома — не на киностудии, а просто в квартире — расположилась съемочная группа фильма «Поет Эрнст Буш». В соседней квартире (вход прямо с улицы) — монтажная. Монтируются одновременно две, а то и три серии картины. Ее руководитель Конрад Вольф при-

гласил молодых режиссеров, предоставив им свободу делать свои опусы по-своему, а себе оставив только три из шести серий фильма: один год нацистской Германии, войну и шестую, заключительную, которая пока существует лишь в проекте.

Я только что прилетела из Москвы, мы сидим за монтажным столом и просматриваем пятую, военную серию, на которую Конрад Вольф наводит окончательный лоск. Позади — недавние съемки в Москве, впереди — непочатый край работы. Мы говорим о том, каким способом можно было бы дублировать на русский эту ленту: ведь главное в ней — фонограмма, живой голос Эрнста Буша, его песни, где слова и музыка равноправны...

Я до сих пор не могу привыкнуть к мысли, что эта работа на Винсштрассе — три завершенные и еще две находящиеся в процессе монтажа серии — и есть последний фильм ведущего режиссера ГДР, замечательного человека и художника Конрада Вольфа. Последний...

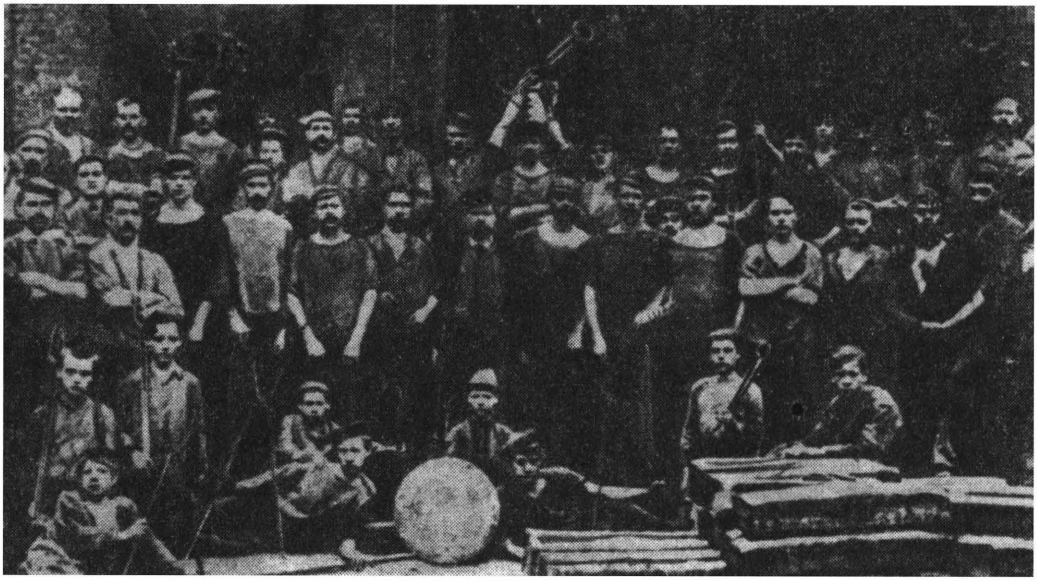
Документальный фильм, смонтированный Вольфом между двумя игровыми (предыдущая его лента «Соло Санни» прошла с большим международным успехом, следующая не была еще выбрана окончательно), стал заключительным нечаянно. Но личным — и в смысле прямом, автобиографическом, и в более широком, историческом, — он был задуман и все больше становился на наших глазах. Он об Эрнсте Буше, чей голос, суховатый, будоражащий, поднимающий с места, как дробь барабана, незабываем для всех, кто его слышал. А слышали, знали и любили его целые поколения. Но фильм оказался и о себе — о своем поколении и времени. Недаром подзаголовком его стоит: «Хроника первой половины XX столетия».

Многое было странно-заключительно в этой картине. В последний свой приезд в Москву на съемки Конрад Вольф обошел все «свои» московские уголки и сфотографировался там, где прошло его детство — наше общее с ним школьное детство учеников школы № 110 города Москвы.

Кони Вольфа я помню с очень давних времен. Помню, как он пришел в нашу школу у Никитских ворот, на углу Мерзляковского переулка (там теперь десятилетка Консерватории) — длинный, грубовато, но надежно сбитый и не по росту застенчивый. Казалось, что от застенчивости он надвинул широкий лоб на глубоко сидящие глаза. Может быть, он стеснялся тогдашнего своего русского. Но в нашей школе учились ребята разных национальностей (в параллельном со мной классе, например, Габор Рааб. Только теперь соображаю, что этот красивый, цыганистый парень был, наверное, венгр. На маленьком монументе во дворе у Никитских ворот он стоит с винтовкой за плечом среди других «бэшников» — их класс назывался «Б», — которые погибли на фронте в первые годы войны...)

Эрнст Буш и Конрад Вольф

Интернационализм был производным от биографии, он был повседневным бытом нашего непростого детства. Вспоминаю один из не столь уж давних вечеров в гостеприимном, по-русски открытом доме Конрада Вольфа в Берлине. В гостях была старая московская подруга его матери, шведка, со своим сыном, полушведом-



20-е годы. Рабочие верфи в Киле

полукитайцем, родным языком которого был русский. Мы наперебой вспоминали Москву — ее катки, мороженое, магазин «Восточные сладости», куда бегали на большой перемене, и прочую милую детскую ерунду, которая почему-то застревает в памяти.

Но тогда нас занимало другое: на Арбате, в Театре имени Вахтангова шел популярный спектакль «Флоридсдорф», пьеса Фридриха Вольфа, отца «наших» Вольфов, братьев Кони и Миши. Вот это было здорово!

Кони Вольф провел свои школьные годы в Москве, как многие дети политэмигрантов, и «отечеством» ему сделался Арбат. Кто бы мог представить в то время, что обитатель арбатских переулков, подворотен и киношек станет крупнейшим кинорежиссером ГДР, президентом Академии искусств, членом ЦК СЕПГ!

Во время войны он вступил в ряды Советской Армии и в составе ее частей вошел на свою родную землю (об этом он рассказал в фильме «Мне было девятнадцать»).

Когда я снова встретила Конрада, спустя войну и целую вечность, уже молодым немецким кинорежиссером, он не так уж переменился, разве что со временем отпустил бороду. Может быть, тоже — чтобы прикрыть застенчивость.

Удивительно, что застенчивость не помешала ему сделаться режиссером (профессия, требующая не просто уверенности в себе, но и способности передать ее другим), а потом и государственным деятелем. Но зато, быть может, именно природная застенчивость и доброта, памятная школьным приятелям, сохранили его для всех нас тем, кем он был и остался до самого конца — К о н и Вольфом.

И в декабре прошлого года, когда мы прощались с ним по завершении трех серий фильма — ненадолго и уж никак не навсегда, — он казался мне почти непозволительно молодым. Разруха, которую производит в человеке возраст, затронула его очень мало, хотя тяжесть обязанностей, ежедневных дел и проблем, которая много лет уже лежала на его широких плечах, была больше обычной суммы забот,

возлагаемых на одного человека. Не по количеству постов, которые он занимал, а по привычной ему добросовестности, по неформальному человеческому усилию, которое он вкладывал в каждое свое дело.

Это относится, разумеется, и к картине об Эрнсте Буше.

Порядок работы был необычный. Сначала монтировалась фонограмма: песни Буша, выступления Бертольта Брехта, тексты Бехера, Зегерс и других; все должно было быть строго документально. Потом — уже по готовой фонограмме — подбиралась и монтировалась хроника.

Но постепенно сквозь старую хронику картина все больше «прорастала» сегодняшним и личным. Группа выехала в Испанию и Францию. Разыскивая следы бывшего лагеря для интернированных интербригадовцев под Перпиньяном, Конрад Вольф, наверное, вспоминал, как, оставив семью в Москве, уехал воевать в Испанию его отец. Отсюда — с остановкой в тюрьме Шерш Миди в оккупированном Париже — начал путь на родину Эрнст Буш. Берлинский вокзал, немецкая тюрьма, суд, где он притворялся просто баритоном с классическим репертуаром, тяжелое ранение, которое едва не стоило ему профессии, но зато спасло жизнь, тюрьма Бранденбург, откуда после освобождения начался путь через расположение советских войск домой, в Берлин.

Рассказ Буша, записанный когда-то Конрадом Вольфом на пленку, все теснее сплетался с воспоминаниями самого Вольфа и образовывал совершенно новый, уже не просто хроникальный — лирико-документальный, не знаю, как сказать, сплав фильма.

Конрад Вольф попросил меня помочь ему в той серии картины, где Эрнст Буш идет через расположение советских войск в Берлин. В частности, ему хотелось найти живых свидетелей этого — вовсе не безопасного по тем временам — путешествия. Тем более что сам он в составе 47-й армии был в этих же местах и если не встретился с Эрнстом Бушем лично, то где-то, невидимо, дороги их перекрестились. Оба непростым путем возвращались на родину — не только физически, но, так сказать, духовно. Для обоих время было критическое — путь не только к Берлину, но и к себе.

Сначала я пыталась искать кустарно, через «бушеведов», через тех, кто работал в конце войны в советской военной администрации на немецкой территории. Но они могли рассказать только о результате. Дорога Буша от Бранденбурга в Берлин, так красочно описанная им самим, терялась в безвестности. Сроки московских съемок приближались, и тогда в полном отчаянии я взяла присланную Конрадом кассету с песнями Буша на немецком и русском языках (он пел еще на многих языках — английском, французском и, разумеется, испанском) и отправилась на телевидение, в редакцию «Кинопанорамы».

Дальше все было, как в «жизни не бывает». В Останкино как раз начинались съемки очередного выпуска «Кинопанорамы». Ведущий — Сергей Аполлинариевич Герасимов — уже сидел в студии. Я рассказала редактору, Ксении Борисовне Марининой, в чем дело. «Идите быстро в студию и попробуйте уговорить Сергея Аполлинариевича сделать небольшой сюжет о фильме Вольфа». Сергея Аполлинариевича уговаривать не пришлось. Я положила рядом с ним кассетник с записями, и он рассказал о фильме, воодушевленно подпевая Бушу по-русски, и обратился к зрителям с просьбой написать, если кто-нибудь что-нибудь может вспомнить.

...Потом я разобрала немалую почту, отправила ее Вольфу и написала письма в Саратов Ивану Васильевичу Шаронину и во Фрунзе Веньямину Фирсовичу Яловому. Судя по всему, эти два человека были среди тех, кто встречал Буша на его пути в Берлин.

Поначалу Вольф не собирался снимать все сам. Кое-что он намеренно предоставлял делать другим. Так, он поручил оператору Эберхарду Гайку снять памятники на местах боев самостоятельно: режиссеру хотелось, чтобы они были увидены взглядом молодого человека, который узнаёт о прошлом, а не вспоминает о нем. Но тут были живые люди, и он прилетел в Москву.

Может быть, что-то в человеке предчувствует конец, о котором он сам еще ничего не зна-

Начало XX столетия. Детство
Фотографии из семейного альбома, на которых: Эрнст Буш (справа)

Берт Брехт (слева)

ет. Никогда Конрад Вольф не любил Москву так нежно, как в этот последний приезд...

В картине «Мне было девятнадцать», широко прошедшей на нашем экране, роль молодого немца, вошедшего в Германию советским солдатом (иначе говоря, самого Кони Вольфа), прекрасно сыграл Джекки Шварц. Но сейчас режиссеру уже не хотелось «очуждения» своего опыта — он сам вошел в кадр.

К этому времени он проделал с Бушем немалый «путь познания». Разыскал во Франции по едва уловимым приметам места, где прежде были лагеря интернированных. Остановился на том пограничном пункте, где Бушу чуть не удался побег. Проехал поездом путь из Парижа в Берлин, который для его героя едва не стал дорогой смерти. Побывал в здании суда, где от смертного приговора спасла Буша лишь бомба, изуродовавшая его лицо и едва не лишившая голоса. Был на фабрике, штампующей металлические пуговицы для униформ, где уже «не опасный» бывший певец работал после ранения (зато на воле за него «работали» его песни, записанные на старых, толстых, шипящих патефонных пластинках). Остолбенел вместе со своим героем, увидев, что на балконе бушевского берлинского жилья, уцелевшего после всех обстрелов, по-прежнему висит сооруженная им полочка, а на двери — медная дощечка с его — прóклятым в нацистской Германии — именем...

Дороги Буша стали для Вольфа дорогами собственных его размышлений, а встреча с русскими солдатами — встречей с собственным прошлым. Все это вместе с рассказом Буша, с его песнями (их не много в этой серии, потому что это время молчания певца), с хроникой составило фильм, который столь же «документален», сколь и «художествен», столько же о Буше, сколько и о себе — о путях и дорогах своего поколения, о двух странах, которые определили жизнь и судьбу Конрада Вольфа.

...Ганс Эйслер (в середине)

...Мы сидим за монтажным столом на Винсштрассе (три серии фильма почти готовы) и говорим, как сделать картину доступной для русского зрителя, которого Конрад Вольф всегда держит в уме. «Наверное, правильнее всего тебе самому дублировать фильм за кадром — ведь русский язык для тебя такой же родной, как немецкий».

Русский язык и русская культура. Ученик московской школы и ВГИКа, президент Академии искусств в Берлине — какая непростая и значительная судьба в сегодняшнем мире, разорванном рознью — национальной и политической, социальной и религиозной. Наверное, это не так легко — быть человеком двух языков, двух культур, соединять их словом и делом: быть живым мостом, соединяющим их не только вовне, но и внутри себя самого, в своей душе, в быту, в привычках, в биографии.

Фильм Конрада Вольфа об Эрнсте Буше, вовсе не рассчитанный на то, чтобы быть последним, волею судеб оказался его кинематографическим завещанием. Его пристальным взглядом в прошлое и вынесенной из детства мечтой о том времени, когда «народы, распри позабыв, в единую семью соединятся».

О ФИЛЬМЕ

Идея шестисерийного документального фильма об Эрнсте Буше зародилась у Конрада Вольфа вскоре после смерти артиста, в 1980 году.

Трудно объяснить, почему режиссера игрового кино в момент радостной удачи посещает мысль закопаться в старую пленку и сделать монтажный фильм.

На правах еще живущего члена авторского коллектива «Обыкновенного фашизма» могу засвидетельствовать, что Ромму такая мысль не приходила. Мы с Юрой Ханютиным долго соблазняли его чудесами хроники, пока он согласился. Но что-то помимо наших уговоров побудило же его влезть в затею, казавшуюся тогда и сомнительной, и авантюрной!

Опять-таки свидетельствую, что пример и авторитет Ромма много значили для Вольфа. Но что-то побудило же его последовать этому примеру!

Эрнст Буш был для Вольфа больше, чем старший товарищ по искусству, чем знаменитый певец: его образ был частью жестокого жизненного опыта поколения, его, если можно так сказать, выражением в звуке.

На самом деле подзаголовок сериала «Хроника первой половины XX столетия» — парафраз идеи самого Буша, который, основывая звукозаписывающую фирму «Аврора», хотел создать «Хронику в песнях, балладах и кантатах из первой половины XX столетия» [1].

Шесть фильмов сериала должны были стать как бы продолжением дела жизни Буша средствами кино. Режиссер начал там, где Буш кончил: он собрал воедино все его записи, отобрал главное, дополнил текстами и голосами сверстников и соратников Буша — Анны Зегерс, Берта Брехта, Курта Тухольского, Ганса Эйсле-

[1] "Busch singt". Sechs Filme uber die erste Helfte des 20. Jahrhundert, DDR-Berlin, 1982, S. 8.
Далее в тексте указываются страницы из этого издания.

ра и других — и, прежде чем приступить к просмотру хроники, смонтировал звуковой ряд фильма. То, что в зрелищном искусстве кино обычно выступает как дополнение и аранжировка изображения, в фильме Вольфа стало его основой.

Отношения между изображением и звуком в монтажном кино вообще казуистичны. Ведь монтировать можно только ту пленку, которая есть, которая осталась. А осталось не всегда то что хочется, что нужно авторам. Хорошо помню язвительную интонацию Льва Ароновича Инденбома, второго режиссера Ромма, который, не сочувствуя вовлечению Михаила Ильича в авантюру документального фильма, постоянно ставил нас на место вопросом: «А в кадре что будет?»

Конституирующим элементом монтажной картины обычно становится логика авторской мысли. Ее иллюстрирует изображение и дополняет звук. Но Ромм, пришедший из игрового кино, не хотел делать фильм-лекцию и монтировал «Обыкновенный фашизм» сначала как полноценную немую ленту: он исходил из реальности самого документа — хроники.

Может показаться, что Конрад Вольф шел противоположным путем, но на самом деле путь был тот же самый, только исходным документом были голоса: Буша и его современников. «Обратный» ход Вольфа был продолжением «обратного» же хода Ромма.

Был момент в работе над картиной, когда режиссер предполагал наложить на фонограмму не специально подобранную, а случайную, независимую от нее хронику и поглядеть, что выйдет. Я помню этот момент работы: Вольф как раз соблазнял меня принять в ней участие и с увлечением, почти ребяческим, демонстрировал, какие совпадения и контрасты получаются на монтажном столе. Он не хотел предвзятого, слишком жесткого монтажа.

Но лишь кое-что из этого эксперимента попало в третью серию, которую режиссер тогда начинал. «Он скоро увидел, что таким образом получается не чаемый хаос, а нежелательные жесткие связи и порядок — таково кино» (S. 42).

Но если Вольф отказался от утопического проекта в дальнейшей работе, то нетривиальный способ монтажа хроники по фонограмме определял ее до самого конца. «Вольф следовал намерению Буша прояснить отношения песни со временем, сделать эпоху слышимой через песню» (S. 3).

Принцип работы над сериалом, таким образом, имел не только организационные, но и структурные, кинематографические особенности.

Эта часть работы сделана была Вольфом в полном объеме, поскольку она предшествовала собственно кинематографической. В монтаже фонограммы ему помогали режиссеры Людвиг Хоффман и Райнер Бредемайер.

Это связано со вторым и очень важным для режиссера исходным принципом, который заключал не только практический, но и творческий смысл. С самого начала предполагалось, что при единстве сериала отдельные серии будут способны к самостоятельному существованию. Практически это обеспечивалось тем, что разные серии фильма были поручены разным режиссерам. Из трех серий, которые Вольф предполагал смонтировать сам, он успел закончить две.

Не только ради сокращения сроков автор собирался три серии отдать другим. Он не хотел единообразия — не приемов, а взгляда на личность Буша — и надеялся, что разные люди разного жизненного опыта по-разному, каждый со своей точки зрения, осветят фигуру героя.

Установка на самостоятельность каждого из участников, на равноправие мнений также отличала съемочную группу картины «Поет Эрнст Буш». Недаром Вольф предпочитал называть ее «штаб».

В штаб входили кроме самого Вольфа еще четыре режиссера: Людвиг Хоффман, Петер Фойгт, Райнер Бредемайер и Эрвин Буркерт; молодой оператор Эберхард Гайк; всегдашняя сотрудница Вольфа по монтажу Дорис Боркман и монтажницы Эвелин Каров, Улла Каллиш, Моника Кляйн, не говоря уже о команде звуковиков — Харри Хапке, Вернер Кляйн, Бернд Рунге, Вильфрид Рюбе. Кроме того, поскольку жизнь Буша связана была с разными странами, к штабу примыкал институт иностранных консультантов: Хуан Маркес, Арман

Мепи, Курт Зибич и я. Роль директора Харри Функа тоже была больше обычной. Ничье мнение в этом коллективе, по выражению Буркерта, «не имело привилегий... решающим в дискуссии всегда был аргумент» (S. 47). Все это вместе в свою очередь связывало работу над «Бушем» с традицией немецкого пролетарского кино и шире — культуры [2].

Организационная сторона картины — по причинам финансовым — тоже оказалась не совсем обычной. Сериал был плодом копродукции — телевидения ГДР, «Группы 67» студии ДЕФА и Академии искусств, — что, разумеется, могли обеспечить только имя и энергия Конрада Вольфа [3].

Коллективность, которую Брехт считал приобретением кино, стала в данном случае не просто формальным, но и смыслообразующим элементом работы. Вольф, в отличие от Ромма, стремился к ней сознательно. В «Обыкновенном фашизме» монтаж хроники — плод коллективного труда и мысли — получил единство и индивидуальность как бы через переживание его одним человеком. Разумеется, и это был своего рода «прием», найденный в процессе работы. Но в нем отразились и реальные отношения режиссера с материалом. Сериал о Буше заведомо ориентирован на многосторонность, на мультипозицию авторов, если можно так сказать. На своего рода кубистический портрет времени, сложенный под разными углами зрения. Поэтому деление ленты на шесть серий по часу каждая — функция не только ее объема, но и искомого смысла. Это не мешает ей в основном и в главном следовать хронологии.

К сожалению, при жизни Вольфа были окончены только три серии из шести: «1935, или Ящик Пандоры», с которой режиссер начал свою работу и которая была для него как бы поисковой; «В Испании», которую делал Эрвин Буркерт, и «Мертвец в отпуске». Первые две серии были уже в монтаже (над ними работал Петер Фойгт), и первую он успел увидеть, а шестая существовала лишь в замысле. Вольф намеревался сделать ее сам — так же, как третью и пятую, — и предполагал отойти от биографического принципа. Он хотел провести своего рода референдум о Буше: предоставить слово разным людям, которые знали Буша, слышали его, так или иначе сталкивались в существенные моменты своей жизни с его песнями или образом [4]. Увы, эту работу он не успел сделать, и шестая серия в окончательном варианте приняла другой вид, нежели предполагал режиссер.

Первая серия («Аврора, утренняя заря») охватывает начальную четверть XX века, на пороге которого, в 1900 году, как и полагается персонажу, ставшему «лицом» времени, родился Эрнст Буш.

«Авророй», по случайному историческому совпадению, назывался русский военный корабль, который выстрелом своего бортового орудия обозначил начало нового этапа мировой истории», — замечает Петер Хофф (S. 8). «Аврора» назвал свою фирму звукозаписи Эрнст Буш.

Фильм начинается монтажом детских портретов Анны Зегерс, Берта Брехта, Курта Тухольского, Иоганнеса Бехера, Эриха Вайнерта, Ганса Эйслера. Все, кому предстояло стать большими художниками, были еще маленькими: все они родились на пороге нового века.

Принцип коллективности сохраняется на всю серию — это еще не история Буша, это как бы предыстория, общий очерк противоречий наступающего времени, пробуждения рабочего класса и революционных потрясений привычного, устоявшегося мира.

Музыкальная канва развивается в широком диапазоне: от легкомысленной и дерзкой матросской песенки о прелестях жевательного табака (Буш родился и рос в портовом городе Киле) через саркастическую брехтовскую «Бал-

---

[2] На тех же принципах была организована работа коллектива художников и кинематографистов над фильмом «Путешествие матушки Краузе к счастью» и брехтовской группы над «Куле Вампе». Слова Буркерта почти дословно совпадают со свидетельством Златана Дудова.

[3] Разумеется, и штаб картины был больше, но перечислять всех участников работы здесь не представляется возможным.

[4] Так, например, он очень хотел включить в эту серию выступление Герасимова по телевидению, но «Кинопанорама» его размагнитила. Точно так же он оставил в резерве для этой серии третье московское интервью — с летчиком, который услышал песню Буша по радио во время боев в Сталинграде и был поражен мыслью о существовании «других» немцев.

Буш в фильме «Капитан из Берлина»

Буш в московской радиостудии

ладу о мертвом солдате» перебрасывается к «Левому маршу» и через трагическое «Надгробное слово товарищу, поставленному к стенке» (удивительный пример брехтовской социальной диалектики, положенной на музыку Эйслером) — к язвительной «Инвалидной команде». Ключевыми пластическими мотивами служат скульптура «Восставший» Фрица Кремера и скорбный монумент Кете Кольвиц, посвященный памяти ее сына, погибшего на полях Фландрии.

Монтаж первой серии, осуществленный Петером Фойгтом, публицистический; он соединяет патетическую дидактику 20-х годов с приемами современного политического кино. Этот монтаж с наглядностью пособия сталкивает в соседствующих кадрах зализанные картинки буржуазных детей из сентиментальных довоенных (до первой мировой войны) журналов и фотографии голодающих детей пролетариата. Он обращается к классическим монтажным мотивам 20-х годов, одержимым движением (ритмично работающие станки, вертящиеся колеса, ползущие трансмиссии), где грозная неподвижность обстановки служит знамением грядущих перемен. Он использует знакомые и даже примелькавшиеся кадры искромсанных артиллерией и гранатами, окутанных пороховым дымом и газами окопов первой мировой войны, первых классовых боев столетия, яростных митингов и демонстраций. Сама общеизвестность этих кадров, несущих не только и, может быть, даже не столько информативную функцию (хотя для молодежи, к которой в первую очередь хотел Вольф обратить свой фильм, в них есть и новизна), сколько знаковую, призвана разбудить в памяти всю совокупность наших представлений о начале века — от внешнего его обличья до выразительных средств, разбуженных социальными катаклизмами в новом техническом средстве информации — кино.

В то же время, согласно сложившейся уже традиции современного политического фильма,

Буш в ушанке,
подаренной ему советскими солдатами

этот монтаж пользуется свободными сопряжениями времени и места как метафорой длящегося революционного взрыва. И тогда «Левый марш» служит звуковым мостом от первых революционных событий в Киле к современному Берлину и памятнику в Трептов-парке, а расправа со спартаковцами в 1919 году, наложенная на «Надгробное слово товарищу, поставленному к стенке», ведет через ряд параллелей трагической «необучаемости» рядового человека истории (тема, которая всегда мучила Брехта) в «горячие точки» планеты, вплоть до чилийской трагедии 1973 года.

«Монтаж фильма выражает размах амплитуды мирового революционного процесса от баррикад русской революции 1905 года через Великую Октябрьскую социалистическую революцию вплоть до революционных движений третьего мира в наши дни» (S. 8). Режиссер пользуется, наряду с хроникой, кадрами игрового кино, и фрагмент из ленты «Ничья земля», положенный на «Балладу о мертвом солдате» (Буш играл в картине немецкого солдата), который еще раз повторяется в негативном, белочерном варианте, символизирующем конец иллюзий «маленького человека», создает секвенцию впечатляющего трагизма.

В целом, надо сказать, эта первая серия — в содержании, как и в форме, — наименее индивидуализированная, персонифицированная, наименее лирическая и наиболее публицистическая. Биографически, как, впрочем, и авторски, индивидуализация сериала вообще нарастает, хотя, быть может, этого и не было в первоначальном замысле.

Вторая серия («Одна минута решает все»), смонтированная тем же Петером Фойгтом и законченная уже после смерти Конрада Вольфа, посвящена самому Бушу, формированию его актерской личности. Если первая серия — историческое введение, через которое пунктиром проходит биография героя, то вторая — биография, которая неизбежно «впадает» в общую историю века — картина кончается эмиграцией Буша после прихода нацистов к власти. Она начинается бравурно — прощальным выступлением Буша во Франкфурте-на-Одере в спектакле «Фрекен Юлия». Он покидает провинцию и появляется в столице, в самом дискуссионном театре той поры — у Пискатора на Ноллендорфплац. Здесь он выступает в роли вожака восстания в «Матросах из Катарро» Фридриха Вольфа.

Уцелевшие кадры хроники дают возможность заглянуть краем глаза в аскетический и неистовый театр конца бурных 20-х, познакомиться с Бушем — актером и певцом — не только через фонограмму, но и, так сказать, воочию.

В отличие от первой серии, которая охотно оперирует знакомыми документальными кадрами, перешедшими в устойчивые образы, здесь много нового; кадры хроники свободно соединяются с кадрами фильмов, в которых играл Буш, и фильмы выступают уже не от имени реальности, как это было в первой серии (сцена из «Ничьей земли», наложенная на «Балладу о

мертвом солдате»), а в своем собственном качестве — искусства 20-х.

Казалось бы, классический сюжет: молодой человек из провинции, полный надежд, честолюбия и таланта, «завоевывает столицу». Но молодой человек, выходец из рабочего класса (хотя ему иногда и приходится по роли вставлять в глаз монокль), и не думает порывать со своим классом. А действительность вместо соблазнов роскоши и довольства встречает его безработицей и инфляцией — последствиями «великого кризиса». С порога своей артистической карьеры Буш оказывается втянут в классовые бои эпохи, и это не только политика, но и сценическая, экранная биография актера, ровесника века.

Фонограмма второй серии, в отличие от первой, где она носит, так сказать, умозрительный характер и призвана передать напряженную противоречивость наступающей эпохи, в свою очередь, исторична. Песни Буша связаны с реальной хронологией, они участвуют в живой действительности с ее неотложными задачами. «Мыльная песенка», возникшая из смешной подробности предвыборной борьбы (мы видим в кадре мыло с лозунгом на обертке — «Голосуйте за СДП!»), и другая песенка — «Плоды огорода», где редиска с ее красной кожицей и белой серединой становится образом оппортунизма, рождены сиюминутной сатирической надобностью. Но даже песни-однодневки, подчиненные непосредственной практической задаче, вроде «Баллады о выбрасывателях мешков» (имеются в виду мешки с кофе, выброшенные в море ввиду экономического кризиса), когда текст сочиняет Тухольский, а музыку Эйслер, становились искусством. Тем более такая, рассчитанная на жизнь в народе, массовая песня, как «Красный Веддинг». «Искусная, выразительная интерпретация песни Бушем и безыскусное исполнение агитпроптруппой «Красный Веддинг», выросшее из повседневной политической работы, откликаются друг другу и монтируются с кадрами демонстрации 1 мая 1929 года, когда полицейские социал-демократического полицайпрезидента Цергибеля разгоняли и убивали рабочих» (S. 11). Эрнст Буш становится своего рода «звездой» пролетарского искусства, а характерная «Песня о штемпеле» — шлягером своего времени.

Для этой серии Вольф искал не только песни тех лет, но и записи тех лет, нужды нет, что это было чревато техническими трудностями. Звуковое «ретро» — тоже ведь образ времени.

Лента, начатая как индивидуальная актерская биография, по мере того как искусство сплетается с политикой, все больше возвращается в лоно исторической хроники.

...Маяковский читает на рабочем митинге в Берлине «Левый марш». Картины голода и изобилия накладываются на «Балладу о выбрасывателях мешков». В немецкий материал вторгаются кадры нью-йоркской биржи из «Вохеншау» с символическим титром «Биржа — сердце мира». Появляется Гитлер.

И когда воспоминанием о первой мировой войне снова возникает секвенция из фильма «Ничья земля», она появляется уже как цитата из фильма.

Во второй серии широко использован прием, который в свое время мы предлагали Ромму, исходя из идеи, что игровые фильмы — тоже своего рода «документы». Документы эмоций и представлений, если не событий эпохи; не только идеология, но и документы идеологии. Михаил Ильич от соединения хроники с игровым кино отказался и, конечно, был прав: двухсерийная картина вместила едва двадцатую часть отобранной для нее хроники.

Но игровое кино у Вольфа — не в первый уже раз — доказало свою «ценность документа», как любил говорить Брехт.

Вторая серия фильма о Буше показывает столкновение классов через столкновение фильмов: фрагменты из преднацистского фильма «Утренняя заря» и из пролетарского фильма «Куле Вампе»; пропагандистская лента штурмовиков, обращенная к рабочим и демагогически использующая лозунги рабочего движения, ядовито комментируется «Песней штурмовика», исполняемой Бушем. Агитка штурмовых отрядов сменяется кадрами их настоящей деятельности — сожжением книг, концентрационными лагерями. «Последнее представление — поджог рейхстага» — говорит Буш. Как и многим, ему пришлось выбрать эмиграцию.

Буш в Испании

1945 год. Возвращение в Берлин. С Евой Буш у дверей своей квартиры

Фильм кончается заключительным эпизодом из «Куле Вампе»: возвращаясь с воскресного праздника, рабочие уходят в темень туннеля метро. Звучит, как эхо, «Песня солидарности». Эти кадры были сняты Златаном Дудовым как бы в предчувствии наступающих лет мрака. Кадры старого фильма не притворяются хроникой (хотя сняты были натурно, как настоящая хроника); они и не выступают от имени картины «Куле Вампе» — они становятся образом исторических перемен.

В этой серии сделана попытка показать личную биографию художника, его непосредственное дело — роли и песни — как часть большой истории.

Третья серия («1935, или Ящик Пандоры») была на самом деле смонтирована раньше всех самим Конрадом Вольфом и явилась как бы испытательной площадкой для всего фильма в целом.

Коллеги Вольфа вспоминают, что первоначальной гипотезой, которая оказалась опрокинутой в процессе работы, была гипотеза о «нормальном» — еще сравнительно далеком от на-

чала второй мировой войны годе Германии. Лишь к концу монтажа фильма выяснилось, что «это лишь по видимости «нормальный» год. На самом деле уже началась грядущая война» (S. 43).

В фильме, как и в научном исследовании, несостоятельность предварительной гипотезы не только не означает поражения, но часто ведет к тем большему успеху, чем результат завоевывался труднее. Ничто не вовлекает зрителя или читателя так, как зримый процесс познания.

Конрад Вольф, выросший в Москве, естественно, не видел и не знал Германии под властью фашизма. Как и все люди, пережившие это время, он ставил перед собой вопрос: «Как это могло случиться?» — и, монтируя картину, пытался вернуться вспять, увидеть через посредство хроники, как выглядела его родная страна под эгидой Гитлера.

Я помню ленту в первой, предварительной сборке, когда Вольф пытался осуществить другую свою рабочую гипотезу спонтанности изобразительного материала.

Тогда же мы обменялись опытом, и я рассказала Кони, что материал «Обыкновенного фашизма» складывался в монтажные фразы тоже более или менее «спонтанно»: мы просто отбирали из хроники, культурфильмов и даже из срезок «Вохеншау» самое интересное, а Ромм сортировал пленку по внешнему признаку: парады к парадам, спуск кораблей на воду к кораблям и прочее. Так возникали непредусмотренные комические секвенции (фюреры разных рангов копают) или трагические контрасты (женщина, прижимающая к себе ребенка на московском переходе и — во время расстрела). Из этих блоков сложилось то, что Ромм назвал потом «монтажом аттракционов». Конрад сказал, что для него такой принцип накопления однородного материала ограничен фонограммой, но зато он может себе позволить брать длинные, немонтированные сюжеты, чтобы зритель мог рассмотреть их во всех подробностях. Это годится как раз благодаря тому, что фонограмма поделена на сравнительно короткие отрезки песен, стихов и речи. Монтаж звука и изображения тем самым будет контрапунктический, взаимоостраняющий. Так, не монтируя,

Конрад Вольф в монтажной

использовал Вольф огромный по протяженности сюжет свадьбы рейхсминистра Геринга, остраненный до уровня высочайшего комизма самим временем и просвеченный, как рентгеном, ироническим «комментарием» Буша.

Несмотря на разницу и даже противоположность монтажного хода, «...Ящик Пандоры» несет на себе несомненные следы раздумий Вольфа над «Обыкновенным фашизмом». Как и в советском фильме, перед нами попытка проникнуть внутрь феномена фашизма, так сказать, извне, реконструировав его обыденность. Как и у Ромма, «на выходе» у Вольфа получился своего рода «монтаж аттракционов».

Фильм начинается почти элегически: знаменитыми кадрами полета цеппелина и не менее известными кадрами спорта; общество «Сила в радости» предоставляет своим членам достойный отдых; «Вохеншау» — еженедельный киножурнал — демонстрирует народу интимное торжество свадьбы рейхсминистра Геринга. Буш со-

На обсуждении фильма «Поет Эрнст Буш»

провождает его мелодией нацистского гимна, только слова другие, написанные Брехтом, — о скотине, с закрытыми глазами марширующей на бойню, под нож мясника. На обстоятельных кадрах свадьбы начинается самая, может быть, знаменитая песня Буша «Болотные солдаты».

Помню, я сразу спросила Кони — не грубо ли? Все-таки это — отходная целому поколению антифашистов, первыми ушедших в концлагеря, «в топь». Но дальше оказались какие-то пронзительные, сардонические, даже мучительные пересечения — открыточная, пышнотелая невеста с сентиментальной улыбкой входит в собор; шпиль собора вонзается в небо под грозный, глухой, похоронный припев «Болотные солдаты идут, подняв лопаты, все в топь». На фоне умиленной саморекламы вождей «третьего рейха» одного голоса Буша оказывается достаточно, чтобы создать образ теневой Германии — изгнанной, замученной, расстрелянной и грозной.

Но уже вовсе не «спонтанно» режиссер наложил знаменитые кадры поцелуя Круппа и Гиммлера на издевательскую песенку «Целуйте фашистов», а картинки вполне «обыкновенного фашизма» (баварских крестьян, пляшущих под граммофон) — на очаровательную мелодию бушевского вальса. И лишь в заключительной части этого вальса, когда режиссер заставляет крутиться под ту же музычку Геббельса, назидательные слова Буша: «Ты не замечаешь, как все кружится медленней, а когда заметишь, будет слишком поздно», — приобретают иносказательный, расширительный смысл.

Но потрясением для меня были добытые Вольфом кадры, которые он показал еще до монтажа, просто как «информацию к размышлению». Потом я увидела их в фильме: посмертные маски, снятые в тюрьме с казненных нацистами «преступников». Их должны были сохранить как вещественные доказательства — они стали уликами преступлений нацизма.

Прошу извинения, что пишу об этой серии скорее мемуарно. Но принципы этой «поисковой» серии не были придуманы заранее. Они складывались в процессе работы (частью на моих глазах) методом «проб и ошибок», из сомнений и находок, иногда — блестящих. Но мне кажется, что картина «1935, или Ящик Пандоры» живет своей, отдельной жизнью не за счет находок — даже блестящих, не за счет этих «пуантов», пусть самых дерзких и острых, а за счет видимого усилия режиссера узнать и понять. Хотя в ней нет авторского текста. Но когда в конце Буш исполняет два маленьких стихотворения Иоганнеса Бехера, положенных Эйслером на прекрасную музыку — «Старые мелодии» и «Родина, печаль моя», — они звучат уже не только как песни Буша, но почти как эпилог «от автора».

Следующий шаг Вольф сделает в пятой серии. Четвертая серия («В Испании»).

Германию 1935 года Конрад Вольф, немец с Арбата, узнавал по старой хронике. Но немецкие мальчики 1945 года узнавали заново свою родину с пластинок неизвестного им прежде знаменитого немецкого певца. «Буш принадлежит нашему самопознанию 1945 года, когда мы, семнадцатилетние, придя с войны, впервые слушали его экзотические песни, никогда прежде нами не слыханные. Многие из нас не Маркса и Ленина читали сначала, а Буша слушали» (S. 18). Это написал редактор журнала «Фильм унд фернзеен» Гюнтер Нетцебанд по поводу четвертой серии.

Зато Конрад Вольф помнил испанские песни Буша от их истока, потому что какая-нибудь «Баллада одиннадцатой бригады» так же входила в звуковую среду нашего детства, как «По долинам и по взгорьям», а звучные названия фронтов и боев — Гвадалахара, Рио-Харама, Альбасет — были не просто географией флажков на маленьких картах, вырезанных из газеты, но живой, при нас творимой легендой.

Отношение историчности и легендарности в «Хронике первой половины XX столетия» поверяется четвертой серией — «В Испании» самым наглядным образом. Пытаясь определить новизну сериала, Петер Фойгт писал, что достоянием фильма можно считать «легендизацию истории» (так он выразился). «Это означает, что исторические феномены обрисованы как великие легенды эпохи». По поводу четвертой части он заметил: «Эрвин Буркерт в своем испанском фильме берет миф и географически точно опускает его на землю» (S. 43).

Это противоречие лишь по видимости.

Того, кто дал бы себе труд взять пленку с испанскими песнями Буша из его альбома, поразила бы одна ее черта. История «испанских событий», как их тогда называли, — описанная Хемингуэем в романе «По ком звонит колокол», освещенная во множестве мемуаров со всеми победами и поражениями, героизмом, ошибками и противоречиями, показанная в документальных фильмах, — обретает в цикле песен Буша классическую структуру героического сказания. Песни, написанные разными авторами, на разных языках, в разное время, по разным — чаще всего конкретным — поводам, в исполнении Буша складываются в единый, илиадоподобный сюжет, где есть высокая и далекая цель, собирающая под свои знамена разноплеменных бойцов и мечтателей; есть прибытие на чужбину; есть чувство товарищества, общности и тоска о далекой отчизне, за которую приходится биться вдали от нее; есть героическое свершение битвы и скорбь о погибших; есть отдельные — драматические — судьбы; есть горечь поражения и надежда — на глазах слагающееся и уходящее в легенду предание в двенадцати песнях, как ему и положено.

Фильм, посвященный четырнадцати месяцам, которые Буш провел в Испании, открывается телевизионной съемкой неудавшегося путча в Мадриде в феврале 1981 года. Звучит задорная песенка о генералах, восставших в 1936 году против республики. Но сдвиг и смещение исторических времен в этой серии, взгляд в прошлое через сегодняшний день — уже не публицистический прием, а сущностный принцип. Легенда, вдвинутая в прозаическую современность, при этом, как ни странно, не прозаизируется, а, напротив, заново «легендизируется», если воспользоваться выражением Фойгта. Так, если вы стоите на месте дома Атреев, то переживаете это как приобщение не только к истории, но и к мифу.

Для этой серии режиссер широко использовал вполне телевизионный метод интервью. Хроника входит в обыденность сегодняшнего Мадрида, в сельскую повседневность, вклинивается в рассказы людей, которые помнят «дни одиннадцатой бригады» или сами принимали участие в испанских событиях, и это возвращает ей легендарность более наглядно, нежели даже сопоставление с офортами Гойи «Ужасы войны».

Пожилой человек с поседевшими волосами стоит на зимней улице, не снимая темных очков. Изо рта вылетает на холоде парок. Он рассказывает неторопливо, даже сбивчиво: это бывший политкомиссар 15-го дивизиона Карлос Галлего...

Старый деревенский цирюльник, наоборот, рассказывает довольно бойко. Он показывает, где стояли интербригадовцы, вспоминает, как хотелось им танцевать, какие это были люди. Старая черно-белая, очень достоверная хроника походного быта, со всеми обертонами комического, поддержанная голосом Буша, от этого скрещения с сегодняшним днем сама — без указательного пальца — приобретает монументальность Дюрера и гневность Гойи.

География не заземляет историю, скорее напротив. В лучших эпизодах картины, когда камера на скорбной песне о битве у Рио-Харама описывает медленный круг по пустынной местности и только потом становится видна река, которая и есть эта самая Харама, «где осталось много братьев», а еще потом оказывается, что камера стоит на мосту Арганда, о котором поется в песне, и возникают, как эхо прошлого, кадры того же моста под обстрелом из знаменитого фильма «Испанская земля», то это воспринимается не как деловитая конкретизация слов песни, а, напротив, как доказательство подлинности легенды. Когда объектив разглядывает развалины, где прежде шумела битва, то это действует так же, как если вы бродите по Бородинскому полю, тоже уже ставшему не только историей, но и легендой русского оружия. По сути фильм «В Испании» должен бы быть кульминацией сериала. Но кульминацией стала следующая серия.

Серия пятая («Мертвец в отпуске»).

То, что было начато в четвертой серии, — не публицистические отступления в настоящее, а постоянное присутствие настоящего как точки отсчета, отодвигающее личность Буша в легендарное уже прошлое, осознание его масштаба и смысла его мифа в перспективе времени — в пятой серии сделалось ее содержанием и ее смыслом. Фон как бы проступил сквозь кадры старой пленки и стал первым планом, а история отошла на свое законное место в прошлое.

Я думаю, что наличие в монтажном, историческом фильме подобной «точки отсчета», лежащей вне самого материала, в значительной степени и создает то, что мы потом называем художественностью: своего рода стереоскопический эффект, остранение, позволяющее вывести материал за его собственные пределы в иное измерение, где он становится объектом нового типа — гораздо более крупным, интересным, доступным анализу и сопереживанию, а не просто информацией, даже публицистически ориентированной.

В «Обыкновенном фашизме» такой «точкой отсчета» стала сначала общечеловеческая, так сказать, «естественная» мораль, персонифицированная в детях, а уже потом, в ходе работы, на нее наслоилась еще и личная, индивидуальная «точка отсчета» — голос Ромма. Это создало ту прочную структуру, которая обеспечила монтажному фильму долговечность и оказала заметное влияние на документальное кино в целом. Что-то искалось сознательно в процессе работы (дети), что-то прорастало само и было осознано нами как недостающее в самый последний момент (комментарий Ромма) [5].

---

[5] Для рассматриваемой в этих заметках темы небезразлично, что одной из гипотез в процессе работы над «Обыкновенным фашизмом» была идея пригласить в качестве «ведущего» Эрнста Буша. Михаил Ильич поручил нам с Ханютиным эту дипломатическую миссию, и мы, собирая материал для фильма в Берлине, отправились в дом Буша, который совсем недавно стал отцом. Он прекрасно принял нас, показал своего малыша, спел несколько песен, чтобы мы могли выбрать, что больше подойдет для картины, и охотно сфотографировался с нами — на память. Только участвовать в фильме он отказался, сказав, что фильм делается советский и комментарий соответственно должен быть русский — с нашей, а не с его точки зрения. Он был, разумеется, прав, и мы с ним согласились.

Такое же прорастание происходило, я думаю, в процессе работы группы «Поет Эрнст Буш», которую я наблюдала, естественно, спорадически и, разумеется, односторонне: через Конрада Вольфа.

В кадр его привело не честолюбие, а потребность в соразмерности истории и легенды.

На самом деле Кони Вольф имел перед собой вовсе не столь благодарный материал для «легендизации истории», как в предыдущей серии. Скорее даже наоборот: сюжет для головокружительного и почти неправдоподобного авантюрного фильма, а не для героической саги. К тому же у него не было самой «саги» — песен Буша, которые в испанской серии сами собою складывают легендарную основу: это годы молчания Буша.

Песен в пятой серии не много, и они существуют отдельно от судьбы: «работают» вместо Буша, когда он лишен возможности петь.

Зато у Вольфа было другое: записанный когда-то им для других надобностей рассказ Буша о себе, о своем хождении по мукам в эти годы. Был даже кусочек съемки с небольшой частью этого рассказа.

Здесь Буш единственный раз появляется на экране не как актер, исполнитель, не как боец в классовых и военных сражениях, а просто как человек, как личность. И тогда становится очевидно, что этот легендарный певец, действительно вобравший в свою индивидуальную судьбу историю полувека и воплотивший ее в песнях, — сродни скорее постаревшему, потрепанному жизнью Тилю Уленшпигелю, чем рыцарю без страха и упрека.

Личность Буша, его рассказ были главным достоянием Вольфа в этой серии, но их надо было реализовать на экране. Вот где действительно требовалось поставить миф на землю, обосновать легенду географически, показать то страшное, о чем с юмором рассказывает Буш.

Необходимо было снять, а до этого отыскать следы лагеря в Перпиньяне, о котором мало кто помнит, надо было остановиться на том пограничном пункте, где Бушу чуть-чуть не удалось бежать, и пережить вместе с ним шок неудачи; надо было проехать путь из Парижа в Берлин — взглянуть в окно вагона глазами не туриста, а узника, для которого стремительно наезжающие своды берлинского вокзала означают столько же возвращение на родину, сколько неминуемую гибель.

Вот для чего Вольфу пришлось войти в кадр: нужен был не вымышленный «ведущий», а живой человек, отыскивающий полустертые следы былого в жизни и в самом себе. Он ощутил за собой это право не только как режиссер картины, но и как человек другого поколения.

Дорога на Берлин была тем историческим перекрестком, где они не встретились буквально (хотя могли и встретиться), но встретились, так сказать, фигурально. И Вольф имел право еще раз вернуться к «своему» заборчику на этой дороге, где стояла его часть и где он снимал «Мне было девятнадцать», и ввести себя в «действие» фильма не как закадровый голос, а как историческое, действующее лицо. Он с удовольствием ощутил и свою собственную биографию частью легенды.

Сейчас, когда его уже нет, это особенно очевидно и кажется редкой удачей, что успелось.

Вот почему пятая серия представляется мне кульминацией картины: не только в историческом смысле, но и в человеческом. Или, иначе говоря, потому что история предстает в ней в диалоге двух личностей, воплотивших легендарную судьбу поколений.

Разумеется, и здесь есть монтажные находки, интересные приемы. Но все же, главным событием этой серии, как и всего сериала в целом, становится выход героев на авансцену.

Шестая серия («И так как все мы люди...») была смонтирована уже после смерти Конрада Вольфа и иначе, чем он себе ее представлял. То, о чем он думал, не было даже начато им и, естественно, не могло быть реализовано никем, кроме него самого.

«Шестой фильм говорит о тяжелом и прекрасном начале, последовавшем за разгромом фашизма. Он заканчивается хроникой первой половины столетия и перебрасывается в наше время» (S. 6).

Но это уже не имеет отношения к встрече Эрнста Буша и Конрада Вольфа, которую я избрала темой этих отчасти киноведческих, отчасти личных заметок.

Александр Трошин

Дилогия, скрепленная судьбой

«ГДЕ-ТО В ЕВРОПЕ» («VALAHOL EUROPABAN»)
Авторы сценария Бела Балаш, Геза Радвани, Юдит Мариашши, Феликс Мариашши. Режиссер Геза Радвани. Оператор Барнабаш Хеди. Композитор Денеш Будаи. Производство МАФИРТ — кинопредприятия Коммунистической партии (Венгрия).
«СЕКРЕТ БРОДЯЧЕГО ЦИРКА» («ЦИРК «МАКСИМ», («CIRCUS MAXIMUS»)
Авторы сценария Геза Радвани, Карой Макк, Юдит Мариашши. Режиссер Геза Радвани. Оператор Шандор Шара. Композитор Сабольч Феньеш. Производство «Объектив» (Венгрия) — «Рудас фильм-студио» (ФРГ).

Кажется, никому другому из венгерских кинорежиссеров еще не везло так на наших экранах: сразу две премьеры! Причем одна картина старше второй на тридцать с лишним лет. Кинопрокат рискнул извлечь ее из архивных недр и правильно сделал. Потому что картина эта — «Где-то в Европе». Самая главная, самая счастливая в богатой творческой биографии семидесятипятилетнего Гезы Радвани. И — самая первая, которой после Освобождения уверенно сказала о себе миру новая венгерская кинематография.

Выразив в сюжете о бродивших по дорогам беспризорниках самоощущение маленькой европейской нации, заблудившейся на трагическом перекрестке истории и вынужденной заново себя обретать, картина эта получила известность далеко за пределами своей родины и по праву именуется сегодня классикой венгерского социалистического киноискусства.

Поставленный в 1947 году, фильм бередил совсем еще свежие раны, обращался к минувшей войне, освещал ее, пожалуй, с самой трагической стороны.

Вот они, эти жертвы войны, маленькие оборванцы с голодными глазами, понурой ватагой бредущие по дорогам Европы. Хотя название — «Где-то в Европе» — символически размывает географию фильма, обобщает трагический опыт многих европейских народов, венгерский зритель сорок седьмого года все же узнавал на экране свою страну, своих детей. Тех, в чьей памяти был пережитый страшный год — с гитлеровской оккупацией (когда фашистская Германия уже не доверяла стране-союзнице), с разгулом пришедших к власти нилашистов. В чьей памяти были бесчисленные насилия, грабежи и убийства, еврейские гетто и эшелоны отправляемых в концлагеря людей. В чьей памяти были руины и пожары.

Мир уже близок, но в воздухе еще стоит гарь, а в душах детей и подростков живут ожесточенность и недоверие. Вылезшие из-под руин, спасенные от депортации (мы видим, как одного мальчишку буквально выпихивают в узкое окошко товарняка, даря ему жизнь), испытавшие смертельный страх и отчаяние, когда на их глазах расстреливали родителей, они скитаются теперь под родным небом в поисках хлеба и крова.

В другой жизни вряд ли они нашли бы общий язык, уж больно разные — по возрасту, по происхождению. Здесь и сын рабочего (его прозвище Длинный, он главарь ватаги, поскольку старше всех), и маленький интеллигентик в разбитых очках и истрепанном матросском костюмчике, и развязный малый с манерами несовершеннолетнего преступника, и юный музыкант, у которого после бомбардировок и пожаров только и осталось, что скрипка, и девочка, вступающая в совершеннолетие, которой удобней до времени выдавать себя за мальчишку... У них разное прошлое, но обездоленность, которую принесла им война, прибила их друг к другу.

Перспектива их жизни угадывается в деталях, в реальных обстоятельствах, взаимоотношениях, в душевных реакциях. Может быть, это самое драгоценное качество фильма — когда биографии героев продолжаются за рамками экранного действия, позволяют увидеть в конкретных судьбах факты социально-истори-

«Где-то в Европе»

ческого значения. Перед нами предвоенное поколение, чья счастливая пора «открытия мира» оборвалась так рано и так резко, став горькой и суровой порою «открытия войны». За этими рано повзрослевшими лицами встает образ вселенского сиротства и беззащитности.

В трагическом прологе, который создатели фильма сложили из жестоких реалий войны, обстоятельства очерчены скупо, но исчерпывающе. Обугленные детские души и мир, повернувшийся к ним спиной, мир, в котором указы еще пишут сытые и в интересах сытых. Хозяева вчерашнего мира, доживающего свои последние дни, будто позабыли, кто развязал войну, а кто ее жертвы. Они объявили ватагу голодных беспризорников «бандой разбойников», от которых, мол, надо оружием защищать собственные закрома. Таково драматическое столкновение, о котором создатели фильма рассказывают с болью и состраданием.

Современный для сорок седьмого года, фильм этот остается современным и сегодня. Современность произведения измеряется, как известно, степенью правды, в нем заключенной. Ощущение абсолютной правдивости, достоверности не только типажей, ситуаций, но и каждой мелочи, каждой детали не оставляет вас здесь ни на минуту. И какая предельная точность и лаконичность в передаче атмосферы времени!

Вот плетется мальчишка с солдатской каской в руке, на дне которой несколько картофелин. Навстречу ему горстка ребят во главе с Длинным. Походя отобрали окурок у пацана и идут себе дальше. Он за ними, пробует возмутиться. И — получает на пару затяжек свой же окурок... Кажется, нельзя с большей ясностью и афористической сжатостью показать, как, из кого собиралась эта семья, как строились в ней отношения.

Ватага растет, одна вливается в другую. Они совершают набеги на картофельные поля, на зажиточные хозяйства. Их преследуют, в них стреляют. Одного пацана уже настигла пуля, его хоронят. И каменеют детские лица над вырытой ямой.

Из всех страшных деталей особенно врезается в память одна: ребята набредают на повешенных и, не испытывая страха (столько уже видели!), торопятся стянуть с них обувь, даже потасовку из-за нее устраивают. Есть что-то символическое в этом коротком эпизоде, в этом страшном преображении самого обычного, простого — потому что весь окружа-

ющий мир и все в нем, все привычное и простое предстает опрокинутым, искаженным, обращенным в свою противоположность. Красноречие подобных деталей сообщает материалу, взятому из самой жизни, сильнейшее эмоциональное звучание.

Удивительно точно найденные режиссером члены этой большой семьи прекрасно дополняют друг друга, не растворяясь в общем хоре, не теряя индивидуальности. Каждый как-нибудь да проявляется, и мы его запоминаем. Но, конечно, ярче других обрисован в фильме Длинный (это одна из первых ролей Миклоша Габора и вторая его встреча с Гезой Радвани — первая состоялась еще в 1941 году, в антивоенной картине «Европа не отвечает», напоминающей немного по сюжету знаменитую ленту Креймера «Корабль дураков»). Взявший на себя ответственность за ребячью ватагу, он груб, резок, тверд, но это не более чем защитная маска, за которой доброта, чувство справедливости, способность поддержать слабого.

Перелом в судьбе ребят, ощущение перспективы, приближающегося утра возникает, когда они после всех мытарств попадают в полуразрушенный замок, где в одиночестве укрылся от войны, от враждующего мира старый дирижер. Сначала ребята празднуют над ним свою победу — ведь он из мира взрослых! А потом находят в нем друга и защитника. Артур Шомлаи в роли музыканта — подлинная удача фильма. Кажется, нельзя с большей убедительностью существовать в кадре, чем этот старик, чье имя крупно набрано на разноязычных афишах, раскиданных по замку. Он обучает ребят «Марсельезе», много и подолгу разговаривает с ними. Впервые маленькие бродяги узнают от него, что существуют идеалы, ради которых стоит жить и даже умереть.

Бела Балаш, чье имя стоит здесь в титрах, признался после, что его руку и фантазию направляло в этой работе воспоминание о советской «Путевке в жизнь». Перекличка, действительно, налицо. В венгерской картине тоже рождается коммуна беспризорников. Полуразрушенный замок, который они своими руками залатали, стал для ребят надежным кровом и началом новой жизни. Уставшие от бродяжничества, от необходимости неправдами и сноровкой добывать себе пищу, от града камней и пуль, которые всюду посылали им вслед, уставшие жить, как злые волчата, готовые в любую минуту вцепиться кому угодно в глотку, они добровольно скидывают с себя защищавшую их, как панцирь, напускную взрослость и принимаются с жадностью дополучать детство. А потом его же защищать, когда вооруженными явятся сюда незваные гости из поселка.

Не только «Путевка в жизнь» отзывается в содержании и строе фильма «Где-то в Европе». Иногда кажется, что ставил его непосредственный ученик Эйзенштейна и Пудовкина, перенявший у них и острую выразительность в композиции кадра, и монтажные «аттракционы» (вспомним, как наивную ребячью вакханалию в замке перебивают планы старинных портретов), и принципы музыкальной драматургии. Очевидны тут и уроки итальянского неореализма, со свежими впечатлениями от которых Геза Радвани вернулся в освобожденную от фашизма Венгрию. Они — в выборе самого материала, дышащего улицей, в натуральности лиц и среды, в переплетении трагической темы с мотивами надежды, неистребимости жизни. Может быть, источники эти и объясняют ту силу воздействия, которой обладают снятые тридцать шесть лет назад черно-белые кадры «Где-то в Европе».

Какие простые и вместе с тем емкие средства находит Геза Радвани, переводя на язык кинообразов рассказ девушки, выдававшей себя за мальчишку, о том, что она пережила. С самого первого появления в кадре печать какого-то горького знания мы разглядим на ее лице. И вот теперь она вспоминает, как надругался над ней квартировавший у них фашист, обещавший, если она будет «послушна», сохранить жизнь ее родным. Радвани уделяет этой горькой ретроспекции всего несколько планов, но возникает не иллюстрация, а трагический образ. Сложенный из выразительных метафор, он сильнее ранит.

И дальше: создатели фильма избежали соблазна, сведя девушку с Длинным, которому она все это рассказывает, накрутить тут лю-

бовную линию. Нет, всего два-три взгляда, удивленные и бережные, которые Длинный останавливает на Еве, и возникает образ зарождающегося чувства.

Угроза не исчезает с рождением коммуны. Внизу, в поселке, еще хозяйничают нилашисты, объявившие войну беспризорникам. Однажды они явятся в замок и получат отпор. Но камнем упадет сраженный их пулей маленький Кукши, озорно выдувавший им вслед на губной гармошке «Марсельезу». Понадобится врач, и ребята как пришли вместе, так и спустятся вместе вниз и предстанут перед сельским старостой, у которого — мы знаем по другому эпизоду — душа не дрогнет перед детской слезой. Он учинит над ребятами издевательский суд, еще не зная (и они этого не знают), что война окончена и новые законы уже пишет в столице новая власть. Весть об этом приносит старый музыкант. Он бросает обвинение всем взрослым — это на их совести трагическая судьба детей. В его руках документ: замок передается ребятам. Теперь они не бродяги.

В просветленный финал вписывается, однако, щемящая нота: умирает маленький Кукши. Новая жизнь побеждает, но достается она дорогой ценой.

Все происходит весной сорок пятого, на рубеже войны и мира. Соответственно времени, его эмоциям и надеждам, режиссер выбрал лейтмотивы: «Марсельеза», которой дирижер научил ребят, уступает в эпилоге мелодии Дунаевского «Широка страна моя родная...» (огорчительно, что в нынешнем прокатном варианте второй мотив отсутствует — отрезан вместе с заключительными кадрами, а ведь он так важен в системе образных значений фильма).

«Мы вышли из страшного ада в возрождение,— вспоминал Геза Радвани.— Во что оно оформится, еще никто не ведал. Люди еще боялись. Боялись того, что пережили, боялись будущего, не зная, что оно им несет. Мы были бедными, у нас ничего не было, и в нас был страх перед жизнью... Фильм «Где-то в Европе» возвращал чувство уверенности, он как бы собирал воедино разрушенный мир. Сила «Где-то в Европе» — не в самой по себе картине, а в том чувстве, которое она внушала. Она говорила людям: «Не нужно бояться, жизнь обретет порядок. У нас есть будущее!»

Можно смотреть сегодня эту картину абсолютно свежими глазами — не вникая в обстоятельства, в которых она возникла. Так, вероятно, даже скорее проверишь, в самом ли деле фильм вышел победителем в борьбе со временем, беспощадно старящим произведения кино, действительны ли основания числить его в классике венгерского киноискусства, посвящать этой картине страницы в многотомных историях мирового кино. И все-таки куда полнее и острее ее восприятие, когда боковым зрением захватываешь политический, духовно-психологический и кинематографический фон.

Новой кинематографии тогда, в 1947 году, в Венгрии еще не было. Были попытки в обстановке послевоенной разрухи, растерянности, инфляции, в предельно накаленной политической атмосфере реанимировать национальное кинопроизводство, умолкнувшее с орудийным грохотом, потерявшее свои капиталы и недосчитавшееся лучших специалистов. Каждый раунд правительственных кабинетных баталий вокруг судьбы отечественного кино завершался очередной реформой — перераспределением полномочий в этой области и распоряжением о финансовой помощи, которое провести в жизнь оказывалось не так легко. Не успев по-настоящему стартовать после Освобождения, венгерское кинопроизводство попало в экономическую блокаду. Ни один из предпринимателей, владевших деньгами, не спешил вкладывать их в кинодело — оно не представлялось в новых обстоятельствах рентабельным. Казалось, проще и надежнее покупать фильмы за границей. В те три года, что отделяли весну сорок пятого от национализации кинопроизводства, решалось, быть или не быть венгерскому кино и если быть, то каким.

В первый год после Освобождения удалось закончить два из четырех фильмов, работа над которыми началась еще в 1944 году, но потом приостановилась. Многого от них ждать не приходилось. Обе ленты интриговали, умиляли и утешали зрителя «в лучших традициях» до-

военного венгерского кино. В одной девушка жертвовала невинностью ради того, чтобы вернуть умирающему отцу золотые часы, когда-то украденные у него ее непутевым приятелем. Сюжет второй и вовсе был на грани пародии: героиня, влюбившись в рабочего парня, боялась признаться ему, что она дочь богатого помещика, выдавала себя за танцовщицу и уговаривала отца позволить ей на один вечер загримировать их виллу под танцклуб. Обман, конечно, раскрывался, но свою порцию утешения зритель все же получал.

С горем пополам сняли тогда еще одну-другую картину, подобным образом подновив давно отработанные сюжеты, и снова безденежье, опять тишина в кинопавильонах, опять дебаты в верхах, новые организационные перестройки, новые попытки договориться с владельцами частного капитала.

1946 год добавил в фильмографию венгерского кинопроизводства всего одну полнометражную ленту, да и та компиляция — собрание фрагментов старых лент с участием «звезд» мирового кино, связанных нехитрым сюжетом про киномеханика, прокручивающего в свой день рождения старые ролики. После этой кинопремьеры, почти ничего не стоившей киностудии «Гунния» и доказавшей глубокий кризис венгерского кинопроизводства, пауза длилась больше года.

За этот год в стране создается Государственный комитет, ведающий всеми вопросами кино. И наконец четыре партии, входившие в коалиционное правительство, признававшие возрождение национального кинопроизводства важнейшей политической задачей, решают непосредственно включиться в ее осуществление. Распределив между собой кинопредприятия, каждая из партий берется финансировать создание одного полнометражного художественного фильма с правом самостоятельно выбрать тему и режиссера.

Три фильма из тех четырех нет смысла сегодня вынимать из коробок — оставим их историкам. Четвертым был «Где-то в Европе» — он пережил свое время.

На этой картине счастливо сошлись Бела Балаш, писатель, драматург, поэт, один из пионеров кинотеории, вернувшийся из эмиграции переполненным впечатлениями от советских фильмов, и Геза Радвани, с юности не сидевший на месте, исколесивший сначала журналистом, потом режиссером всю Европу — тогда он приехал из Италии влюбленный в неореализм. Они зместе, подключив к работе Юдит и Феликса Мариашши (впоследствии известных венгерских кинематографистов), написали сценарий, и Радвани поставил этот фильм на киностудии, которую финансировала Коммунистическая партия.

Он начал тогда преподавать на открывшемся кинофакультете будапештской высшей школы театра и кино и искал работу, которой можно было бы занять всех своих питомцев. Такой объединившей будущих венгерских кинематографистов работой стали съемки «Где-то в Европе». Для самого Гезы Радвани картина эта, по его признанию, рифмуется с «судьбой». «Не я делал «Где-то в Европе»,— говорит он, оглядываясь на то время,— а эта лента делала меня. Без нее моя жизнь, вероятно, пошла бы по-другому».

После этого он ставил фильмы в разных странах — в Италии, Франции, ФРГ, Австрии. Последний — «Конгресс развлекается» — помечен 1966 годом. После долгого перерыва Геза Радвани снова, уже в Венгрии, вышел на съемочную площадку. Его «Цирк «Максим» (в нашем прокате — «Секрет бродячего цирка»), которым опытный кинематографист решил завершить круг своей творческой жизни, вновь обращается к годам войны.

Он был задуман еще в 1947 году, в дни съемок фильма «Где-то в Европе». Уже был готов сценарий (вместе с Радвани его писали Юдит Мариашши и Карой Макк), и даже начали снимать, но обстоятельства прервали тогда работу. Спустя тридцать с лишним лет Радвани вернулся к старому замыслу.

Венгрия, 1944 год, разгул фашизма. Несколько человек пробуют бежать из оккупированной страны, воспользовавшись фургонами бродячего цирка, в которых они направляются к югославской границе. Перипетии их бегства и составляют достаточно напряженный и трагический — по интонации, по развязке — сюжет.

«Секрет бродячего цирка»

Персонажи фильма — люди, волею обстоятельств вынужденные действовать именно так, а не иначе. Насколько эти поступки зависят от самого человека, от его индивидуальной воли — вот, пожалуй, основной вопрос фильма. Геза Радвани в одном интервью даже признался, что хотел назвать картину «Кукольный театр», потому что люди, нашедшие, как им кажется, спасение в этих обшарпанных цирковых фургонах, но не представляющие ясно, куда бегут и отчего, напоминают ему марионеток, которых невидимая рука дергает за ниточки в большом историческом кукольном театре. Они действуют не по собственному выбору, как кажется на первый взгляд, а по воле истории и переживают лишь то, что она дает им пережить.

Цель, разумеется, есть вначале у каждого. Бежавший из плена французский офицер должен переправить через границу известного математика, профессора Матэ — того ждут в Америке, чтобы привлечь к разработке атомной бомбы. Служивший в вермахте австрийский врач Грейфан с маленькой дочерью спасается бегством, потому что, оказывается, он один из участников покушения на Гитлера. Еще один беглец, австрийский коммерсант, спешит к своим капиталам, которые в западных банках. Молодая полька Ева должна в условном месте встретиться с мужем и вместе выехать из оккупированной страны. Пожалуй, лишь у душевнобольного Бобо, сбежавшего в суматохе воздушной тревоги из психушки, нет иной цели, кроме как быть возле матери, владелицы цирка Карлотты и в случае чего защитить ее от пьяницы-сожителя Грегора. Это основные лица в пестром цирковом караване. Позже к ним примкнет профессор Матэ. Участвовать в создании смертоносного оружия, кому бы оно ни служило, он не намерен, но в путь решает все же отправиться, чтобы вывезти из страны своего старого друга еврея, которого прятал у себя дома.

Пока мы знакомимся с персонажами, с их целями и обстоятельствами, у фильма довольно спокойный ход. Действие меняет ритм, начинает развиваться стремительно, как катастрофа, после убийства Грегора, которое со-

вершает сумасшедший Бобо в отместку за униженную и избитую мать. С этой минуты испытания посыплются дождем на беглецов. И самым трудным окажется цирковое представление, которого уже по ту сторону границы потребует командование усташей. Тут уже в самом деле все персонажи обращаются в безвольных марионеток.

Ну, не жалок, ли, скажите, профессор Матэ в клоунском наряде, объявляющий номера? Его старый друг тоже в клоунском облачении... И сама Карлотта. Бог знает, когда она танцевала на проволоке, и фривольный костюм танцовщицы сейчас на нее едва налез... Весь этот маскарад и любительское представление — какая-то нелепость, диссонанс в эмоционально напряженной одиссее. Кровавая развязка все поставит на свои места. Прямо на арене подстрелят виртуозного метателя ножей Бобо, который в очередной раз вступится за мать. И весь караван в цирковых костюмах попадет в гестапо.

«Секрет», на который зазывает зрителей прокатное название фильма, связан с двумя молодчиками, приставшими в пути к бродячему цирку. Они выдают себя за американских парашютистов, а на самом деле это сотрудники гестапо. Карлотта по договоренности должна переправить их вместе со всеми к партизанам. Так заодно открывается истинное лицо владелицы цирка.

Да, в фильме правит бал приключенческая интрига. Да, недостает сценарного материала персонажам, населяющим эту картину, чтобы они раскрылись как индивидуальности, хотя Геза Радвани собрал крупных актеров: Антал Пагер, Ференц Бач, Тамаш Майор, Эрвин Гешоннек, а в самом начале появится в эпизодической роли Миклош Габор. Да, фильм временами схематичен. Но его дух, нерв, смысл, оправдание — Карлотта в исполнении талантливой венгерской актрисы Аги Маргиттаи. Это образ поистине трагического масштаба. Карлотта раскрывается перед нами сильной и слабой, материнski нежной и по-торгашески грубой, отзывчивой и циничной. У нее свои барыши с войны и свой уговор с фашистами. Не матушка ли Кураж ее ближайшая родственница? Трагедия Карлотты — в иллюзии, что ценой подлостей можно спасти по крайней мере себя, свой маленький мирок. Спасти, однако, не удается. Ее обманывают. Истекающему кровью Бобо нужен врач, но сколько ни просила Карлотта, врача Грейфана из гестапо уже не выпускают.

Последние километры пути, новая потеря — умирает профессор Матэ. И развязка, финал, последняя его точка — месть Карлотты: она выдает партизанам «парашютистов», приговаривая этим к смерти и себя.

По жанру, по стилю, по сюжету «Цирк «Максим» не повторяет шедевра сорок седьмого года. По исполнению, по уровню проработки материала много уступает ему. И тем не менее отношения между ними — это отношения двух частей дилогии.

Ее скрепила судьба Гезы Радвани — полвека странствий, полвека жизни на колесах. После он об этом скажет: «Мой дом, собственно говоря, всегда был «где-то в Европе».

Ее скрепила ненависть к фашизму, к войне — чувство, которое Геза Радвани открыто проявлял еще в пору своих первых режиссерских заявок. Например, в той же картине «Европа не отвечает». Когда на большом океанском судне, находящемся далеко от берегов, узнают о том, что в Европе началась война, герой фильма бросает одному из пассажиров, представителю делового мира: «То, что для нас — страдание, для вас — бизнес».

В заключение — одно короткое воспоминание. «Цирк «Максим» я видел впервые два года назад в Будапеште, на традиционном национальном кинофестивале. В течение всего дня в кинотеатре «Вёрёш чиллаг» на Ленинкеруте, где шли фестивальные просмотры, менялась публика. Перед показом фильма Радвани бросилось в глаза, как резко постарел зал. Пришли люди, которые, может быть, в этом же кинотеатре в сорок седьмом смотрели «Где-то в Европе». Смотрели, плакали, начинали верить в будущее. Сейчас они пришли «на Гезу Радвани» — на легенду, на судьбу.

Синерама

Алжир

Каждый год в алжирском кинематографе дебютируют молодые начинающие режиссеры. В последнее время внимание зрителей и прессы привлекла первая работа Рабаха Лараджи «Один кров, одна семья».

Кинокритика (фильм широко обсуждается алжирской прессой, как, впрочем, и каждая новая работа национальной кинематографии) отмечает поиски режиссера в жанре трагикомедии, к которому алжирские кинематографисты обращаются не часто.

Лейтмотив фильма «Один кров, одна семья»— мечта маленького клерка, покорного сына, исполнительного труженика, о счастье. Однако незадачливая жизнь главного героя словно бы запрограммирована на неудачу: Метшубан некрасив, робок, безволен. Он живет в состоянии угнетающего подчинения: на работе — начальству, дома — властной матери. Кроме того, его быт крайне неустроен: спит он на кухне, у Метшубана нет ничего своего, кроме черепахи, только она считается в доме его собственностью... Метшубан глубоко переживает свою неприкаянность, он давно втайне мечтает обзавестись семьей, стать хозяином в доме...

Особое место занимают в картине мечты и сны героя. Обыденность в его грезах оборачивается невероятной фантастикой. Во сне исполняются все самые несбыточные надежды. Эти отступления от сюжета призваны, по замыслу режиссера, которым он поделился с читателями журнала «2 экрана», контрастировать со сценами реальной жизни и создать атмосферу надежды, пробудить веру в перемены к лучшему в судьбе Метшубана.

По мнению критики, главная удача режиссера — его умение правдиво воссоздать на экране сегодняшний день. Действие фильма разворачивается в домашней обстановке, в служебных помещениях, на улицах, в кафе.

Придавая большое значение именно этой стороне своей работы, Рабах Лараджи говорит в интервью: «Все, что окружает моего героя,— наша сегодняшняя явь. Это тот фон, без которого невозможно понять образ жизни алжирского горожанина...»

Все шире становится тематический и жанровый диапазон фильмов, выпускаемых национальной кинематографией страны. «Один кров, одна семья» — новое завоевание на пути развития молодого алжирского кино.

Т. Царапкина

Великобритания

В 1982 году английский журнал «Сайт энд Саунд» в четвертый раз провел опрос кинокритиков из разных стран с целью отобрать десять лучших, по их мнению, фильмов за всю историю кино. Первый подобный опрос журнал провел в 1952 году на референдуме кинематографистов в Брюсселе, а затем проводил его каждые десять лет, соответственно — в 1962 и в 1972 годах.

Заключая обращение к кинокритикам с просьбой принять участие в анкете, редакция высказала грустный прогноз, согласно которому этот «референдум» может стать последним перед решительным натиском кабельного телевидения, видеокассет и видеопластинок. Критикам было предложено выбрать ленты, которые могли бы «скрасить их одиночество на необитаемом острове или же которые они приобрели бы при составлении своей синематеки». Устроителей опроса интересовало, удастся ли критикам прийти к сколько-нибудь единому мнению. В анкетировании приняли участие 122 критика. Фильмов, перечисленных в каждом из полученных в редакции списков, оказалось гораздо больше, чем при предыдущих опросах, но когда были подведены итоги — результаты оказались ошеломляющими. Мало что изменилось в новых анкетах по сравнению с прежними. В десятку лучших кинопроизведений по-прежнему вхо-

дят «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса, «Броненосец «Потемкин» Сергея Эйзенштейна. Удивительно и другое: все ленты, вошедшие в число лучших,— «лауреаты со стажем». Даже картины, попавшие в «десятку» впервые, были выпущены на экраны очень давно. Это «Семь самураев» Акиры Куросавы (1954), «Танец под дождем» режиссера Стэнли Донена (1952), «Искатели» Джона Форда (1956).

«Самому новому» фильму, второй раз отнесенному к числу наиболее выдающихся произведений киноискусства, — 20 лет. Это картина Федерико Феллини «8½» (1963).

«Открытия, сделанные в области кинематографа в течение прошедшего десятилетия,— отмечал журнал в 1972 году,— скорее способствуют разделению мнений кинокритиков, чем возможности прийти к согласию. Поэтому когда дело доходит до голосования, предпочтение отдается давно признанным всеми мастерам». Это замечание остается справедливым и сегодня. Вплотную к «лидерам» приблизился фильм А. Тарковского «Андрей Рублев».

Остается добавить, что подавляющее большинство опрошенных составляют критики из США и Великобритании. Это, несомненно, предопределило результаты опроса, в котором приняли участие лишь два критика из социалистических стран: Гюнтер Нетцебанд из ГДР и Милан Ранкович из Югославии.

А. Андреев

Верхняя Вольта

В Уагадугу состоялся VIII Панафриканский кинофестиваль (ФЕСПАКО). В конкурсной программе смотра был представлен 21 фильм из африканских стран; примерно столько же картин было включено в информационную программу. В фестивале приняли участие представители 31 страны и 3 национальных организаций.

По мнению зарубежной газета «VIII ФЕСПАКО», «...кинофестиваль, благодаря своей представительности, высокому художественному уровню показанных на нем фильмов и числу зрителей, ознаменовал собой новый этап в истории этого регионального кинофорума.

Как писала фестивальная газета «VIII ФЕСПАКО», «...кинематографисты, собравшиеся в Уагадугу в этом году, еще раз подтвердили торжество художественного творчества над тем, что разделяет людей. Представители седьмого искусства еще раз продемонстрировали свою готовность крепить единство, добиваться согласия и взаимопонимания».

В состав международного жюри фестиваля, работавшего под председательством выдающегося сенегальского режиссера Сембена Усмана, входили кинематографисты Хайле Жерима (Эфиопия), Клод Приё (Франция), Педро Пимента (Мозамбик), Инусса Уссейни (Нигер), Омар Хлифи (Тунис), Морис Сбий (Бельгия), Луис Тиомбиано и Эме Дамиба (Верхняя Вольта).

Наиболее интересные из показанных в Уагадугу фильмов поднимали тему борьбы за социальную справедливость, за права и достоинство человека. К ним можно отнести такие серьезные работы, как «Ветер» (Мали, режиссер Сулейман Сиссе) — Гран-при фестиваля; «Тень земли» (Тунис, режиссер Тайеб Луиши) — приз за монтаж и лучший сценарий; «Эмигрант» (Верхняя Вольта, режиссер Сану Колло) — приз Умару Ганда; «Парикмахер из квартала бедняков» (Марокко, режиссер Мохаммед Реггаб) — исполнитель главной роли в этом фильме Мохаммед Абаши получил приз за лучшее исполнение мужской роли.

Характерная для лучших африканских картин четкая социальная направленность отличает ряд кинолент, демонстрировавшихся в информационном показе. Это прежде всего фильм «Жом» (Сенегал, режиссер Абабакар Самб) и «Власть денег» — новая картина нигерийского режиссера Олы Балогуна, известного советскому зрителю по фильму «За свободу» (демонстрировался на XII МКФ в Москве).

Большой успех выпал на долю короткометражной ленты «Удостоверение на нищету» режиссера Муссы Батили (Сенегал) — картина завоевала на фестивале приз за лучший короткометражный фильм. Это трагический рассказ о двух бедняках, попавших в беду. Главный герой фильма умирает у ворот больницы, в которую его не хотят принять, по-

тому что ему нечем платить за лечение..

С большим успехом прошли на фестивале советские ленты «Москва слезам не верит» и «Аты-баты, шли солдаты...», демонстрировавшиеся в информационной секции.

Как отмечалось в дни фестиваля в печати страны, ФЕСПАКО является трамплином для молодых африканских кинематографистов. Можно добавить, что этот фестиваль стал значительным событием не только в культурной, но и в политической жизни континента. В заключительном обращении, под которым подписались такие видные деятели африканской кинематографии, как Сембен Усман, Сулейман Сиссе, Мед Хондо, Полен Виейра, Даниэль Камба, Ола Балогун, Хайле Жерима и другие, говорится: «Участники фестиваля в Уагадугу заявляют о своей солидарности с братскими народами Анголы, Мозамбика Зимбабве, Танзании, Ботсваны, Замбии, с национально - освободительным движением Намибии и Африканским национальным конгрессом (ЮАР) в их борьбе против южноафриканских расистов, против апартеида».

М. Забелин

Индия

В январе нынешнего года в Дели в недавно открывшемся культурном центре «Сири Форт» проходил IX Международный кинофестиваль.

В первый день работы смотра состоялась торжественная премьера фильма «Амок!» режиссера Сухейля Бен Барки (совместное производство Марокко, Гвинеи и Сенегала), проникнутого пафосом борьбы против расизма и апартеида. (Ранее «Амок!» с успехом демонстрировался на международных кинофестивалях в Ташкенте и Карловых Варах.)

В рамках фестиваля впервые была организована ретроспектива индийских фильмов прошлых лет. В течение нескольких дней в одном из лучших кинозалов индийской столицы «Маваланкар аудиториум» демонстрировались картины, созданные знаменитыми индийскими режиссерами Шантарамом, Бималом Роем и Раджем Капуром, а также работы среднего поколения индийских кинематографистов — «Восхождение» Шьяма Бенегала, «Судебное дело прекращено» Мринала Сена, «Пханиямма» Према Каранта, «Глаза» Утпаленду Чакраварти; в общей сложности ретроспектива познакомила зрителя с творчеством более двадцати индийских режиссеров из разных штатов страны.

В состав международного жюри конкурса, возглавляемого известным английским режиссером Линдсеем Андерсоном, вошли многие крупные представители мирового кино: Адур Гопалакришнан, Виджаянтимала (Индия), Сергей Бондарчук (СССР), Иржи Секвенс (Чехословакия), Томас Гутьеррес Алеа (Куба), Лино Брока (Филиппины), Мед Хондо (Мавритания).

Во время фестиваля в кинотеатрах и общественных центрах Дели демонстрировалось более 150 фильмов из 50 стран мира.

Призом «Серебряный павлин» был отмечен советский фильм «Открытое сердце» (режиссер Алексей Поляков). Марина Старых, исполнительница главной роли в этом фильме, признана лучшей актрисой и награждена «Серебряным павлином» «за многоплановое актерское мастерство и за эмоциональную выразительность».

«Серебряного павлина» был удостоен также чехословацкий режиссер Милан Мило за короткометражную ленту «Лабиринт мира».

Специальный приз жюри фестиваля получил индийский фильм «Глаза» — «за бескомпромиссность и искренность в показе борьбы против социального угнетения и коррупции». Специальные поощрительные призы фестиваля были присуждены канадской картине «Серая лисица» и болгарскому фильму «Лавина», а также двум документальным индийским киноленте — «Подарок любви» и «Лица после шторма»...

●

Игровой фильм «Насилие» — режиссерский дебют Бхаскара Чандаваркара, в недавнем прошлом декана музыкального факультета Института кино и телевидения Индии (ИКТИ).

Литературную основу ленты составляют мемуары известного поэта Павара, выходца из городских низов, создавшего несколько лет назад вместе с единомышленниками журнал

«Бунт», ставший рупором «далит пантер» — молодежного движения в защиту прав бывших неприкасаемых.

...Герой ленты, бывший неприкасаемый Дагду Павар, ценой огромных усилий получил образование. Теперь вместе с женой и дочерью он переезжает из деревни в Бомбей, снимает лачугу на окраине города и старается найти работу по специальности. Но никому не нужны ни его знания, ни его диплом.

Члены касты махар, к которой он принадлежит, испокон веков занимались самой неквалифицированной и грязной работой, и Дагду Павару предлагают свежевать животных на скотном дворе. Всюду наталкиваясь на унижения и безразличие, вконец измученный выпавшими на его долю тяготами, Павар возвращается в деревню. Однако и в деревне он сталкивается с насилием и беззаконием: у него на глазах группа хулиганов из касты «дважды рожденных» линчует мальчика-неприкасаемого, «осквернившего» своим присутствием их рисовое поле...

Фильм создан при содействии Национальной корпорации развития кино; съемки производились в трущобах Пуны, недалеко от Бомбея.

В роли Дагду Павара снимался известный театральный актер Сатиш Пулекар, его жену Саи играет Вибха Джакатдар, студентка колледжа в Пуне.

Ю. Корчагов

Италия

Джузеппе Феррара — автор переведенной у нас книги «Новое итальянское кино» и постановщик таких картин, как «Камень во рту», «Человек со шрамом», «Панагулис жив»,— заканчивает съемки нового фильма, который продолжает традицию социальной критики в творчестве этого режиссера, представителя итальянского «политического кинематографа». Основа киноповествования — разоблачение преступлений мафии и судьба павшего от ее руки префекта Сицилии Далла Кьеза.

Как и в другой своей картине, «Камень во рту», режиссер намерен вскрыть классовые и политические корни сицилийской мафии, обнажить ее международные связи. Однако в этом фильме будет много нового, поскольку в последнее время изменилась политическая расстановка сил на Сицилии, изменилась и сама мафия — теперь она действует совместно с политическими террористами всех мастей, а после разгрома некоторых групп неофашистов и «красных бригад» нередко и заменяет их.

Известно, что префект острова генерал карабинеров Карло Альберто Далла Кьеза оказался вовлеченным в борьбу не только против местной мафии, но и против стоящих за ее спиной могущественных сил, включая заокеанских политиканов. Имя «железного генерала» стало своего рода символом; не случайно именно его избрали своей очередной жертвой оголтелые реакционеры. Вместе с генералом была убита и его жена.

В заявлениях для печати режиссер подчеркивает, что фильм будет выдержан в строго документальной манере — кадры кинохроники будут чередоваться с эпизодами, представляющими собой точную реконструкцию подлинных событий. «Таким образом,— говорит Феррара,— у зрителя должно создаться впечатление полной достоверности».

●

Газета «Унита» поместила статью критика Умберто Росси, посвященную деятельности французской кинокомпании «Гомон» в Италии. Статья озаглавлена: «Неудержимое наступление одной из национальных киномонополий». Если раньше, когда речь заходила о захвате итальянского кинопроизводства и проката киномонополиями, пишет Росси, имели в виду только Голливуд, то теперь к американским фирмам прибавилась и французская «Гомон», весьма заметно активизировавшая за последние годы свою деятельность по эту сторону Альп. В статье сообщается, что «Гомон» захватывает в свои руки кинопроизводство, прокат и сеть кинотеатров не только во Франции и Италии, но и в Бразилии, проникает в Соединенные Штаты, ей теперь принадлежат газеты, киноиздательства, фирмы по производству видеокассет и граммофонных пластинок. «Гомон» заинтересована главным образом в производстве фильмов средней сто-

имости, рассчитанных на западноевропейский кинорынок. Значительное внимание в этой связи уделяется Италии, где число картин, которые финансирует «Гомон», должно в будущем достичь числа лент, снятых во Франции. Причем итальянский филиал «Гомон» главную ставку делает на постановку двух-трех фильмов в год с гарантированным кассовым успехом — таких, как выпущенные в текущем сезоне комедии режиссера Марио Моничелли «Маркиз дель Грилло», «Друзья мои — часть вторая» и Серджо Корбуччи «Граф Такки», в которых заняты видные актеры Альберто Сорди, Уго Тоньяцци, Филипп Нуаре.

Фирма «Гомон», пишет автор статьи в «Унита», умеет быстро и изобретательно использовать «вакуум», оставленный другими предпринимателями, и старается обратить себе на пользу инертность государственных итальянских органов в сфере кино и других областях культуры.

А. Богемская

●

Героиня нового фильма Марко Феррери — одна из популярнейших сейчас в Италии драматических актрис Пьера Дельи Эспости. Исполнительница ролей классического репертуара, ведущих ролей в пьесах драматургов XX века, Эспости недавно буквально потрясла итальянскую публику спектаклем-монологом по «Улиссу» Джойса и с успехом появилась впервые на экране — в картине молодого режиссера Чинции Торрини «Азартная игра».

В последнее время об Эспости заговорили не только как об актрисе; сборник интервью с нею, выпущенный Даче Мораини, известной писательницей (у нас издавалась ее книга «Записки Терезы Нумы»), драматургом и общественным деятелем, книга, написанная, как утверждает еженедельник «Панорама», в четыре руки, стала событием года. Ею заинтересовались сразу несколько режиссеров: Марко Беллоккио, Лина Вертмюллер, Сальваторе Пишичелли; право на экранизацию приобрел Феррери.

Фильм Феррери называется «История Пьеры», но сама Пьера Дельи Эспости на экране не появляется, она выступает здесь лишь как соавтор сценария и консультант. В роли Пьеры — Изабель Юпер и Беттина Грюэн (Пьера в детстве).

Судьба будущей актрисы складывалась поистине драматично; мать ее, Антония, страдала тяжелым душевным заболеванием. Маленькая Пьера по ночам разыскивала мать по барам, чтобы привести домой...

Отец Пьеры был яркой личностью (в фильме его играет Марчелло Мастроянни). Коммунист, профсоюзный деятель, он любил поэзию, часто выступал в рабочей аудитории с чтением стихов.

Дети, а их в семье было трое, росли в трудных условиях; Пьере пришлось уйти из пятого класса начальной школы и поступить на работу в ателье мод; ее попытки получить специальное образование закончились безрезультатно. Вскоре она начинает играть в университетском театре Болоньи, затем переезжает в Рим, участвует в различных авангардистских труппах. Не имея ни театральной, ни общей систематической подготовки, она формируется как актриса в маленьких театрах-«погребках», приобретает популярность, играет у ставших впоследствии знаменитыми Кармело Бене, Альдо Трионфо, Джанкарло Кобелли, но все время мечтает о большой, профессиональной, «академической» сцене. В конце концов актриса-самоучка добивается своей цели.

Пьера в исполнении Изабель Юпер выглядит на экране, по мнению самой Дельи Эспости, этаким ангелом-мстителем, «девой-воительницей»; здесь, видимо, сказались феминистские настроения, которые очень близки одному из авторов книги и сценария Даче Мораини. Сам Феррери, однако, утверждает в беседе с корреспондентом «Унита», что он не верит в «женщину, посвятившую себя тому, чтобы завоевать, покорить общество мужчин», но его привлекает дух борьбы, который он и пытался воплотить в этой своей картине.

Л. Зиман

Нигерия

В 1981 году в Нигерии была создана национальная корпорация, правительственный орган, в задачу которого входит

субсидирование отечественных фильмов и расширение технической базы кинопроизводства. По инициативе кинокорпорации в 1982 году в Нигерии открыт первый в Тропической Африке колледж, где готовят кадры для национальной кинематографии. Однако недостаток средств, выделяемых правительством для нужд киноиндустрии, тормозит процесс ее развития, чем, естественно, озабочены кинематографисты страны. «Скудость финансовых субсидий,— сказал в интервью газете «Санди Конкорд» известный нигерийский режиссер Ола Балогун, — препятствует как созданию отечественных лент, так и их прокату. Прокатчикам выгоднее демонстрировать западные боевики и порнографические фильмы, ориентированные на низменные вкусы, чем показывать проблемные отечественные ленты. Кроме того, наши картины подвергаются строгой цензуре, запрещающей сцены, где присутствует элемент критики существующего порядка. Нельзя забывать и об удручающем состоянии кинотеатров в Нигерии, в них зачастую используется устаревшая аппаратура, которую нам, кинематографистам, нередко приходится ремонтировать за свой счет, чтобы иметь возможность показать собственные фильмы».

И все же эти трудности, по мнению Олы Балогуна, не могут остановить развитие национального кино. Творчество самого Балогуна — яркий тому пример: за последние десять лет режиссер снял десять игровых картин, что является уникальным случаем в практике африканской кинематографии. Работы Балогуна отличают отчетливо выраженная социальная направленность и гражданский пафос.

Недавно на экраны страны вышел последний фильм Балогуна «Власть денег». Рассказывая о любви двух молодых людей и попытках некоего престарелого бизнесмена от политики ее разрушить, попросту купив благосклонность девушки, режиссер, по мнению газеты «Панч», поднимает одну из злободневных проблем в жизни страны — безграничность власти всемогущей национальной элиты. Картина вскрывает пороки общества, где покупается и продается все — любовь, выгодные должности, голоса избирателей...

Большинство лент Балогуна снято на языке йоруба — одного из самых многочисленных народов страны, что, как считает режиссер, способствует становлению подлинно национальной кинематографии. К подобной практике все чаще прибегают молодые режиссеры Тропической Африки, а начало ей положил сенегалец Сембен Усман, чьи фильмы сняты на языке волоф.

Балогун — не единственное имя в кинематографе Нигерии, где успешно работают такие режиссеры, как Коссоко, Угбома и другие. Особый интерес представляет творчество Угбомы, который последовательно и убедительно разоблачает в своих лентах негативные явления, смело анализирует последствия политического курса компрадорской буржуазии; его фильм «Взлет и падение доктора Оенуси», снятый в жанре притчи, рассказывает о жизни главы мафии в неназванной африканской стране.

Е. Кулик

Чехословакия

В журнале «Фильм а доба» опубликована статья критика Эвы Заораловой, посвященная творчеству режиссеров-дебютантов. За последние десять лет около двадцати начинающих режиссеров влились в ряды чехословацких кинематографистов. Среди них уже известные сегодня Яромир Борек, Отакар Фука, Иржи Свобода, Томаш Свобода, Карел Смычек и начинающие — Владимир Дрга, Иржи Трошка, Владимир Тинтера и другие. Все они пришли в кинематограф разными путями. Скажем, Карел Смычек, один из наиболее плодовитых молодых постановщиков («Гусята», «Как зайцы», «Лишь тихонько свистнуть»), появился в кино совсем юным. В 1960 году он снялся в фильме Франтишека Влачила «Белая голубка» и с тех пор не мыслил себе жизни без кинематографа. Иной путь прошла Эва Штефанковичова — первая женщина-режиссер на киностудии «Колиба», где она работает с 1958 года. За это время она овладела большинством кинематографических профессий, работала помощником режиссера на картине

«Солдаты свободы». Окончив в 1969 году факультет кино- и теледраматургии (ДАМУ) в Братиславе, она сняла более десятка короткометражных фильмов. В 1982 году Штефанковичова дебютировала в «большом кино» детским фильмом «Каракули». Жизненный опыт, доскональное знание кинопроизводства помогли дебютантке создать сложный в техническом отношении фильм, в котором использованы приемы не только игрового, но и мультипликационного кино.

Дебютант, говорит Эва Штефанковичова, обычно хочет выразить в фильме свою позицию, взгляд на интересующие его проблемы. Он приходит в большой кинематограф с тем, что хорошо знает. Так думают и многие чехословацкие кинематографисты, впервые выходящие сегодня на съемочную площадку. Интерес к современности, пожалуй, главное, что объединяет новое поколение режиссеров. Современный материал лег в основу фильмов Карела Смычека, актуальным проблемам сегодняшней молодежи посвящена лента Владимира Дрги «Сегодня пришел новый парень», отмеченная на XXIII МКФ в Карловых Варах в секции творческих дебютов. Не все в этом фильме равноценно, но он ведет серьезный и искренний разговор с современником о важнейших проблемах, выдвигаемых действительностью, о рабочей совести и жизненной позиции человека социалистического общества.

Фильм-дебют Владимира Дрги выпущен киностудией «Готвальдов», которая уделяет большое внимание воспитанию творческих кадров. Здесь дебютировал уже упоминавшийся Смычек, свои первые фильмы создавали здесь Вит Олмер, Антонин Маша. К съемкам первого фильма, который будет называться «Малиновый коктейль», приступила недавно Ладислава Сиеберова. Она долгое время работала в молодежных изданиях «Млады свет» и «Млада фронта», является автором многих публицистических телевизионных программ. Зденек Флидр, дебютировавший новеллой в киносборнике «Робкие истории», работал на киностудии «Баррандов» техником, ассистентом и помощником режиссера, заочно окончил сценарный факультет ФАМУ, сотрудничал с режиссерами Юрием Озеровым, Иржи Свободой, Карелом Кахиней...

Руководство чехословацкого кино решило создать при киностудии «Баррандов» объединение «Творческая молодежь», главным редактором которого стал молодой, но уже известный писатель Иржи Швейда.

Г. Компаниченко

●

Режиссер Иржи Свобода закончил на киностудии «Баррандов» работу над фильмом «Встреча с тенями», снятым по собственному сценарию. В центре картины история мужчины и женщины, которые случайно встречаются в археологической экспедиции. Она — англичанка, жена крупного ученого; он — чех, руководитель раскопок. Их молодость была опалена войной — Барбара (Яна Брейхова) и Михаил (Радослав Брзобогатый) бывшие заключенные фашистского концентрационного лагеря. И вот встреча через многие годы, воспоминания возвращают героев в их трагическое прошлое. Картина поставлена по мотивам романа Франтишека Благи «Преступная медицина», рассказывающего о нацистских врачах, проводивших изуверские опыты над заключенными в концентрационных лагерях.

Современная часть картины развивается в развалинах средневекового замка, где съемочная группа снимала сцены в археологической экспедиции. Время, эпоха увидены в фильме как бы глазами его героев и поэтому закономерны хроникальные вставки, игровые ретроспекции, воссоздающие чудовищную жизнь лагеря уничтожения, где Барбару и Михаила в числе других заключенных фашисты подвергали страшным пыткам.

— Наш фильм, тесно связанный с прошлым, обращен тем не менее в настоящее, — рассказывает режиссер.— Одна из ведущих его тем — столкновение двух жизненных позиций: Михаила, который, несмотря на пережитые ужасы лагеря смерти, остался оптимистом, не утратил веры в будущее, и доктора Молана, чьей жизненной «философией» становится горькая ирония, скепсис.

Г. Фролов

Ярослав Филиппов

Семен Иванов Дежнёв

Фильм по сценарию «Семен Иванов Дежнев» ставит на Свердловской киностудии режиссер Н. Гусаров. На фото: Дежнев — А. Булдаков

Шум океанского прибоя и крик чаек. С восьмисотметровой вершины скалы — водная гладь на три стороны.

Наспех брошены пищаль, пороховница, топоры и пистоли, несколько овчинных шуб. На зипуне лежит связанный по рукам и ногам худой, изможденный казак Герасим Анкудинов. Он тяжело хватает ртом воздух, пяля воспаленные глаза на небо, по телу его время от времени пробегает судорога.

Двенадцать казаков, пятясь спинами к вершине скалы, тянут с собой семиметровый деревянный брус — мачту с разбитого коча. Втащив, отвязывают от бруса веревки.

— Гы-ы, — вырывается сдавленный стон из заиндевевших губ Анкудинова.

Семен Дежнев устало проходит на край утеса, садится на валун, снимает шапку с вспотевшей головы.

— Семейка... — стонет связанный Анкудинов. — Семейка... пес... Семейка...

Смотрит Дежнев на океан.

Шумят внизу волны, кричат птицы.

ВЕЛИКИЙ УСТЮГ. 1623 ГОД

По замерзшей реке Сухоне идет санный поезд. Тяжело ступают лошади, шеи прогнулись, гривы взмокли и заледенели. Путь далекий, и груз тяжел. Под рогожами лежат тугие мешки из оленьей кожи, каждый опечатан именной печатью сибирского воеводы — орел держит в когтистых лапах мягкого соболя.

Впереди двое всадников — тобольский целовальник Дмитрий Низовцев и десятский Михайло Стадухин.

Низовцеву лет сорок, Стадухин молод, нетерпеливо поглядывает вперед — оба в роскошных собольих шубах.

Остальные идут пешком. Растянулись вдоль саней по обе стороны. Никого в округе, но глаза настороже и пищали наперевес.

Метет поземка.

И по берегам замерзшей реки тоже идет охрана. Все, как положено, именно так предписывает Сибирский приказ доставлять в государеву казну дорогих соболей — «мягкую рухлядь».

В Устюге праздновали масленицу. Шумела торгом и праздником площадь в кремле.

— Ерши, ерши!

Рыба мяконькая,

Костеватенькая!

Кто ерша купит,

Того молодка поцелует,

молодец обнимет, —

кричит редкозубый мужичонка. А другой свое:

— Сельдь сладка с Печоры!

Во рту от нее и прохладно,

И солоно, и сладко!

Кричат другие торговцы:

— Слива соленая!

— Вишня в меду!

— Пряники, пряники!

— Козуля архангельская!

— Глаза говяжьи!

Тесно на площади. На высоких качелях — парни с девками. А на санях — чучело «зимы», вокруг которого скоморохи на дудках играют, поют, приплясывая:

Наша масленица годовая,
Она гостийка дорогая,
Она пешею к нам не ходит,
Все на колюнах разъезжает,
Чтобы коники были вороные,
Чтобы слуги были молодые!

Рядом с санями идет молодой воеводский сынок: толстый, рыхлый, в огромной шубе и высокой шапке-столбнице — вид глупый, но нос задран. Летит снежок, сбивает шапку с воеводского отпрыска. «Кто посмел?!» — гневно зыркают глаза. Да разве узнаешь?..

На креностной стене на деревянных ходах стоят Гераська Анкудинов и Семейка Дежнев. Смеется Гераська, снег с рук стряхивает.

Семену не до баловства. Напряженно вглядывается и невольно подается вперед.

— Идут!

Из церкви выходил купец Гусельников с семейством: жена дородная, полногрудая и дочка Овдотьица — худенькая, бледненькая, к тому же прихрамывает. Заметив купца, зашевелились нищие. Ползет юродивый, тянет ком мерзлой земли в скрюченных пальцах:

— Хозяин хороший, купи руськую землю за грошик!

Зевнул Гусельников, степенно перекрестил рот:

— Кто не дурак, даст и пятак! — и швырнул горсть мелочи в сторону, расчистив тем самым себе дорогу.

Вглядывается Семен. А Овдотьица приотстала от родителей и, достав шелковый платок из рукава, как бы ненароком уронила его на землю.

— О, знак подает! — тут же съязвил Герасим. — И сдалась она тебе!.. Вообще-то, хрен с ней, что хромая. Зато в купцы выбьешься, ежели, конечно, сапожки достанешь!

Гневно и грозно взглянул Семен на товарища. Тот лишь рассмеялся.

За городской стеной на пустыре сжигали чучело «зимы». Полыхала огнем солома, пели и приплясывали скоморохи.

Семен и Герасим шли мимо.

— Не обессудь, — посмеиваясь, говорил Герасим. — Я за сапогами тоже полезу.

— Тебе-то они зачем? — удивился Дежнев.

— А так! Где наша не пропадала?!

Высится столб, вбитый в толщу льда. К нему приставлена лестница, на которой стоит мужик и, не торопясь, чтоб верней на морозе схватило, льет на столб из ведра воду.

Другой мужик черпает воду из проруби, третий подносит.

Движется по Сухоне казачий отряд.

— Что это они, Михайло? — спросил Низовцев Стадухина.

— Обычай такой, Дмитрий Дмитриевич, — охотно отозвался Стадухин. — Поставят на столб сафьяновые сапожки, кто достанет — может свататься к кому хочет — не должно быть отказа.

— Эко у вас тут!

— Или нет, не совсем так. Если девка тебе накажет и ты достанешь — вот тогда...

— Ясно!

Обоз потянулся вверх, направляясь в крепостные ворота.

Банька на сваях. Пар валит из неплотно прикрытой двери. И снежные брызги — словно какой-то зверь в ярости или ликовании катается по рыхлому снегу.

С косогора бежит холоп. Поскользнулся, проехал задом, вскочил на ноги.

— Боярин! Боярин!

Из сугроба поднялся немолодой, но крепкий, кряжистый воевода, тело горит, словно высвечено закатом. Голый, в лохмотьях прилипшего снега.

— Боярин! — кричит холоп. — Служивые прибыли! С соболиной казной!

— Откудова? С Мангазеи?

— Не ведаю, боярин.

— С Тоболу, — рассудил воевода. — Зови начальных в баню. Да вели блинов с икрою принесть! Бестолочь!

С готовностью кивнул холоп и помчался. А боярин, похлопав себя по животу, по ляжкам, снова окунулся в снег и заревел медведем от удовольствия.

Обоз стоял у Приказных палат. Окружили казаков устюжане. Торопятся Дежнев и Анкудинов.

— Гляди, гляди! — восторженно кричит Герасим. — Никак Михайла Стадухин! Мать честная!

Стоя на крыльце, Стадухин будто напоказ откинул полу богатой шубы, держась за рукоять пистоля. У Герасима аж в горле запершило:

— Гляди, Семейка... в шубе какой, тля гнилая... Вот она Сибирь-то! Михайла враз в люди вышел!

Возле саней казакам уже разливали по чаркам.

— Не лезет в глотку блин без водки и не достигнет живота! — деловито и убежденно сказал один бородач, выпивая до дна.

— А много ли казенки там пьете?! — озорно спросил мужичонка, торговавший ершами.

— Много ли?.. Только в двух случаях. Когда есть закуска и когда нет оной.

Грохнула смехом толпа.

— А едите что?

— А едим то, что у вас и скотина не ест, — отозвался другой казак.

У Герасима нос чешется от возбуждения.

— Если грабануть такой обозик, небось на всю жизнь хватит! А, Семейка!

Не слушает Семен Герасима, другие разговоры его притягивают.

— И что же там?..

— Знамо — тайга! Земля, одним словом.

— А что ж, про край земли не слыхать? Должна ж земля к океану выйти!

— Не-е... Нет конца и краю землице нашей.

У соседнего воза бородатый казак сказку сказывал:

— А за теми людьми, под тем же морем иная самоедь такова: вверху рты, рот на темени, а не говорят! Во! А коли едят, то кладут под шапку камени и как начнут ясти! Хруст, хруст! И плечами движут вверх-вниз!

Вытягивается глупое лицо воеводского сына.

— Камни едят?! Надо же!

Летит снежок, сбивает шапку. Подхватывает ее воеводский сынок:

— Кто?! Ну, кто?!

— А люди там какие? — спрашивает Дежнев.

— Люди как люди. Глаза только узкие...

В это время послышались выкрики:

— На Сухону! Женихи! Братва! Вперед, братцы!

Заторопились к реке парни и девушки.

— Айда, Семейка! — дергает за рукав Герасим. — Щас начнется!

Метнул взгляд Семен: и поговорить с казаком охота и идти надо.

— Эх! — махнул рукой и заторопился за Герасимом.

Воевода принимал Низовцева в предбаннике: потчуя блинами и икрой. Сидели голые по пояс, накинув простыни на бедра, черпая икру ложками.

— Уволь, боярин! — взмолился Низовцев. — Не могу больше! Жажда мучает!

— Ешь! И дальше сказывай!

— А дальше острог на Енисее рубил. И к верховью шел. А затем бечевой по другой реке. Ангарою, встречь солнцу.

— А где же океан?

— Сыщется океан. Не бусина.

— Когда сыщется? Позор! В своем доме живем и своего же дома не знаем!

— Узнаем, боярин, больно уж велик домто...

Снова едят икру с блинами. Душно в предбаннике. От соленого все внутри пересохло.

— Не могу! — стонет Низовцев.

— Ешь! Обидишь!

— Не могу... хоть убей! — Низовцев тяжело дышит, даже челюсть отпала.

Воспользовавшись этим, воевода впихнул еще ложку икры в открытый рот целовальника и тут же крикнул смехом:

— Эй, кто там?! Квасу!

Холоп тут как тут. В руках бочонок. Бросился Низовцев, пьет с жадностью, пьет, пьет...

— Вот это дело! — смеется воевода. — Теперь и в баньку идти можно! Вот это по-нашенски!..

Тот мужик, что поливал столб, ставит теперь на него красные сафьяновые сапожки. Посмотрел, ладно ли стоят.

На крутом берегу под крепостной стеной много молодого народу, притихли в ожидании. Тут же — Семен, тут же — Герасим, снежок лепит.

На этот раз шапка не слетела с головы, а крепко осела на лоб, закрыв глаза. Не выдержал воеводский сынок, закричал чуть не плача:

— Кто?! Ну, кто?!

Засмеялись стоящие рядом. А лестницу уже отнесли от столба. Лихой свист всколыхнул всех, полетели в снег зипуны, валенки, рукавицы. Босые, в белых и пестрых рубахах парни устремились на лед. Кто опередит, кто сумеет взобраться на столб, кто ухватит заветные сапожки?!

Смеются девушки, стоя на горе под крепостной стеной, жмутся друг к дружке, прыскают в кулачки.

Опередил всех Гераська Анкудинов, первым оказался у столба, прыгнул на него с разбега и вдруг застыл. Затем быстро соскользнул вниз, держась рукой за нос. На обледенелом столбе кровавая полоска осталась.

А внизу уже образовалась куча мала. Лезут парни, друг друга отталкивают. Есть такие, что просто дурачатся.

Приотстал Семен, топчется на месте, никак не может к столбу пробиться. Но глаз острый, напряженный — смекает да момент ищет. Из толпы к нему выбрался Герасим, пальцами нос зажал, голову запрокинул — кровь останавливает.

Рванулся Семен вперед, побежал на четвереньках по чужим спинам и рывком вверх — до самой середины столба. Повис над головами, прижавшись щекой к ледяной глади.

Заулюлюкали на берегу, закричали подбадривающе. А Семен не шевелится, пальцы в лед вдавливает. Подтает под ними — тогда вперед. А щекой по-прежнему ко льду, плотно-плотно...

Затихли внизу парни-соперники, стоят, задрав головы.

Семен чуть подался вверх. И опять застыл, и опять выжидает.

Совсем тихо стало. Смотрят парни, смотрят девушки.

Гераська полулежит на льду реки, снег на нос положил, косит глаза в сторону приятеля.

Дежнев поднимается еще выше. Осталось-то пара вершков! Совсем побелели пальцы, впившись в столб. Рывок! И в то же мгновение вспыхивают восторгом лица собравшихся!

Летит Семейка вниз, а в руках у него сафьяновые сапожки!

Ударился о лед:

— Ой, мама!..

Голос его потонул в ликующих криках...

Над головой на вытянутой руке — заветные сафьяновые сапожки. Бежит Семейка по Устюгу, что-то выкрикивает, не скрывая своей радости, подпрыгивает. Следом в гомоне, свисте, криках толпа валит.

Семейка бежит мимо обгоревшего чучела, мимо торговых рядов, мимо обоза. Восторженно скачут мальчишки:

— Жених!.. Жених!..

Возле глухого каменного забора Герасим нагнал Семена.

— Ну, Герасим! — кричит Дежнев. — Молодцы мы с тобой!

— Ежели купец упрется, — на бегу советует Анкудинов, — красным петухом ему пригрози!

Подбежали к воротам, забарабанили кулаками.

— Открывай, купец! Есть у тебя товар, да и мы не с пустыми руками! — орет Гераська.

Залаяли злобно за воротами собаки. А молодой народ прибывает. И скоморохи объявились — бьют в бубны, гудят в сопели.

— Дождалась утка селезня!

— Осторожней, Семейка! Неровен час, купец собак спустит!

— Чего там?! Все по закону!

Подсадили Семейку, дотянулся он до верха забора, влез на него — сапожки через плечо перекинуты.

Никого во дворе не видно, только псы на цепях надрываются.

Смотрит Семен на пустое крыльцо, на молчаливые слюдяные окна. Гомонят за спиной, подбадривают. Прыгнул Семен вниз и тут же поднялся. Шагнул было к крыльцу, держа перед собой сапожки, как из-за столба вышли два дородных работника, угрожающе направились навстречу.

— Вы че, мужики? — добродушно улыбнулся Дежнев. — Не с разбоем я пришел. С добром, по закону.

Работники схватили Семена за руки, попытались выкрутить их, но не тут-то было — Дежнев был силен и на ногах стоял крепко.

— Не доводите до греха, мужики.

Но тем, видать, другое приказано. Ударил один Дежнева кулаком в шею.

— Господи, прости! Прости и ты, хозяин гостеприимный! — проговорил Дежнев и, схватив работников за волосы, так столкнул их головами, что те беззвучно на снег повалились. Тут же присел Семейка, смотрит с тревогой — не покалечил ли?

— Ой, свят-святы. Вы че и вправду, ребята?

— Отлежатся, — прозвучал за спиной голос Гусельникова.

Оглянулся Семейка. Купец стоял в тени забора. Мрачен лицом.

— Дозволь, хозяин, примерить Овдотьице, — растерянно проговорил Дежнев. — Семейка я. Семен Иванов Дежнев. Вольный посадский. — И после паузы добавил: — По закону все! Сама Овдотьица того пожелала!..

Подавлен купец, тяжело сидит в своем кресле. Рядом жена — кончиком платка слезы вытирает, но плач сдерживает. Овдотьица стоит на коленях. А в стороне за столиком сидит сухая старуха, мать Гусельникова, раскрашивает себе руки красной краской. Щеки ее нарумянены, а шея выкрашена в синий цвет. Раскрашивая руки, старуха вертит их перед глазами и, довольная, прицокивает языком — все приметы человека, выжившего из ума.

Стоит Семейка у входа. Крестик виднеется под рубахой.

— Сам-то я по кузнечному делу... в подмастерьях... Кожи мять могу, соль варить, в сиротстве вырос, никакой работы не чураюсь. А уж под парусом — без похвальбы скажу — нет мне ровни! Любого помора на студеном море спросите — исходил я его. И за каменный пояс ходил, много повидал... На руках Овдотьицу носить буду!

Слова его не встречают ответа. Зато сумасшедшая старуха вдруг резко и горделиво повернула голову в его сторону и заявила:

— Не готовая я! Не готовая, голубь!

— Замолчите, матушка! — болезненно поморщился купец.

— Я и грамоте обучен, — не зная уже что сказать, проговорил Семейка.

Поднял купец глаза.

— А-а, грамотный! То-то я смотрю, какой умный! Сколько девок в округе, а ему, видите ли, хромоножка приглянулась!

— Батюшка! — с мольбой выкрикнула Овдотьица.

— Не виню тебя, милая, хромота все проклятая, в девках боишься остаться...

— Люб он мне, батюшка, голубчик!

— Мала ты еще, что ты в этом деле понимаешь?.. Жулик он, вор с большой дороги, того хуже! Все прикинул: не станет хромая упрямиться!

Заплакала мать. А сумасшедшая старуха закричала:

— Савка! Савелий! Скорее! Ко мне женихи пришли!

— Да замолчи, старая! Выведите ее отселя! — вспылил купец.

Переминается Семен с ноги на ногу.

— Не подумайте, что на добро ваше зарюсь. Ничего мне вашего не надо... Нет мне милей Овдотьицы.

— Ничего не надо?! — с издевкой кричит купец. — Другие сперва в люди выбьются, потом сватов шлют! Только ты ведь у нас не такой! Грамотный! Умный! За глотку берешь!

Сумасшедшая вдруг запела:

Среди Москвы
Ворота пестры,
Ворота пестры,
Вереи красны.
Савелию Ивановичу слава!
Купцу таровитому слава!

— Замолчи, дура! — грохнул купец кулаком по столу и метнулся к Семейке. — За горло берешь! А ежели — так? Вон Сибирь! Сходи! Послужи! Человеком стань! Вернись с достатком! Три года даю! И подъем сам тебе справлю! Пятьдесят рублев на стол положишь — твоя Овдотьица! На бумаге уговор скрепим! Ну?!

Всхлипнула Овдотьица:

— Батюшка, не надо! На смерть посылаете, батюшка, на погибель! Христом-богом молю, смилуйтесь!

Купец пристально смотрит на Семейку:

— Ну так что? Пойдешь?

— Не вернет его Сибирь, — вдруг совершенно трезво сказала старуха. — Сколько людей она уже погубила!

Выдержал Семен взгляд купца. И сказал спокойно:

— А вы не стращайте меня Сибирью-то. Пойду! А через три года на энтом самом месте стоять буду.

— От и дело! — подхватил Гусельников. — Я даже Михайле Стадухину — знаешь такого? — накажу приглядеть там за тобой да поспособствовать!

Захохотала старуха, вновь впадая в беспамятство.

Бьют колокола всех церквей Устюга Великого.

Пустой казачий обоз готов идти в обратный путь. Стоят казаки с пищалями, а новобранцы пали на колени перед хоругвями и иконами.

Ты спаси да, боже-господи,
Спаси царя да бога русскаго,
Всей Росеи сберегателя,
За христианскую веру-то стоятеля!

Семейка и Герасим на коленях — без шапок, за плечами мешки. Молится Дежнев, а смышленые глаза Герасима неспокойны: не передумать ли, пока не поздно?..

Ты спаси да, боже-господи,
Со царицей милосердною,
Со любимой всей семеюшкой,
Со сердешными со детками!

Рядом с Гусельниковым Стадухин...

Дай здоровья ему сердешному,
Дай ты радости безгрешному.
Укрепи ты его силушку,
Крепость, храбрость ерусланскую,
Чтоб соседи все завистные
И враги все супостатные
Богатыря нашего боялися,
Его силы устрашилися,
Уму-разуму бы удивилися!

Воевода прощается с Низовцевым, тот подает знак Стадухину.

— Пошел! — зычно кричит Михайло и машет рукой.

Двинулся обоз, облепленный народом. Завыли, заголосили вокруг. Идут «гулящие женки» — некрасивые, немолодые, у редкой — дите в тряпье. Идут мужики. Гонит злая нужда, гонит русских людей невесть куда.

Не выдержал какой-то новобранец, повернулся к провожающим и закричал:

— Прощайте, православные! Прощайте, родимые!

Уходят, уходят. Остановился на мгновение Семейка, посмотрел назад и, набычив шею, пошагал вслед за обозом.

Уходят, уходят...

На вершине скалы казаки обтесывают топорами брус, кайлами роют яму, выгребают из нее землю.

Якут Степа сваливает щепу в одну кучу, готовясь разжечь костер.

Дежнев сидит на краю утеса, набивает табаком трубку. Подошел к нему молодой казак Тимошка:

— Ох, Семен Иваныч, неужто сладили?!

Молчит Дежнев. Шумит прибой, кричат птицы.

ЕНИСЕЙСКИЙ ОСТРОГ. 1626 ГОД

Неоглядная тайга высвечена солнцем, запорошена снегом. Из таежной чащи по едва заметной тропинке выезжает Герасим Анкудинов. Настороженно огляделся — никого на дороге. Хлестнул коня и поскакал.

Часовой распахивает ворота. Въезжает Герасим.

— Иде ты все пропадаешь? — спрашивает часовой. — Али бабу себе завел?

— А как же! Приглядел тут одну медведицу, — хохотнул Герасим.

— Да будет тебе! — рассмеялся часовой. — Медведи-то спят!

— Вот и ладно! Проснется, а уже брюхатая!

Часовой смешлив, закатился в смехе.

Слышен свист прутьев. Герасим посмотрел в сторону конюшни.

— Кого это там?

— Да дружка твоего! Семена!..

Семен распят на соломе. Спина обнажена. Руки в петлях. Секут Семена гибкими прутьями. Голова в поту, волосы слиплись. Сечет Семена невысокий, но крепкий казак Прокуда, сечет — вроде бы удовольствие получает: весь он азартный, верткий.

В стороне сидит казак с трубочкой, попыхивает, старается не смотреть на наказуемого.

Герасим входит, ведя коня под уздцы.

— Вы че это, мать вашу? — резко бросает он казакам.

— Дык вот... не по своей воле, — отвечает казак с трубочкой.

— Опять ему жалованье не дали — он и на дыбы.

— Тля гнилая! — зло выдохнул Герасим, словно понимая, от кого исходит беда. Он провел коня, привязал, стал снимать седло.

— Прокуда, ты хоть секи-то полегче! Свово ж казака бьешь!

— Ниче, ниче. Мы чтоб не переделывать. Воевода по спине, как по-писаному читает, — отозвался Прокуда, не прекращая порки.

Енисейский воевода князь Ошанин и поп Кирило спускались с крыльца.

— Великий грех — возроптать, в помысле божьем усомниться, — говорил поп. — Черви мы, не дано нам знать, что добро, а что зло Зло! А глядишь, благом может обернуться!

Навстречу им Прокуда и казак с трубочкой подтащили плетью повисшего Семена. Повернули спиной.

— Читай, князь! — оскалился Прокуда. — Упарились, старамшись.

Взглянул Ошанин на алую роспись.

— Не перестарались? Ему на Лену завтра идти со Стадухиным.

На том бы и кончилось, но Семен вдруг стряхнул с себя казаков, рухнул князю прямо в ноги.

— Воевода! Князь! Христом-богом молю, выслушай! Три года проходит, срок у меня такой с купцом Гусельниковым уговорен. Служил я верой-правдой — пошто ж жалованье мне не платишь?

Воевода не удостоил ответом, зато поп Кирило нравоучительно поднял палец.

— Роптать-то грех, большой грех! Каждому свой крест нести надо!

— Какой крест?! — вскричал Дежнев. — За что?! Князь! Выше бога себя мнишь? Зачтется тебе! Тати вы, тати лесные!

Дрогнула в гневе бровь Ошанина.

— Добавить бунтовщику... столько же!

И снова секут Семена.

Щурится Герасим из-за своего коня, ногти грызет, глазами бегает — что-то, видно, обдумывает.

Семен лежит в сугробе бороденкой вверх, снегом охлаждает израненную спину. Рядом на корточках — Герасим Анкудинов, зло поглядывает на Прокуду, который разминает руку — дескать, притомился.

Подошел казак с трубочкой, бросил Герасиму рубаху и зипун Дежнева.

— Не давай лежать. Застудится. — И побрел обратно. Гераська приподнял Семена — на снегу от ран кровавые сгустки остались — подстелил под спину зипун, прикрыл рубахой. Тяжело дышит Дежнев, но глаза открыты.

— Ниче, ниче, Семен, — шепчет Анкудинов. — Ты только зла в себе накопи поболее. А уж там мы с тобой придумаем.

Вновь появился казак с трубочкой, принес сулею с водой и банку с жиром.

— Попить дай да спину жиром смажь!

— Глотни-ка, — приподнял Дежнева Анкудинов.

Семен плеснул в рот воду, но пить не стал — лишь прополоскал зубы и выплюнул. Сидит, смотрит на воеводские оконца.

Герасим смазывает ему спину жиром. Боль обжигает Семена. Замотал он головой и вдруг запел отчаянно, безысходно:

Ой, ласточка-касаточка,
Не вей гнезда в высоком терему!
Ой, в высоком терему
Не жить тебе, не летывати!

Замолчал так же внезапно, как и начал. Герасим, втирая жир, зашептал:

— Темное тут дело, Семен, мозговать надо! С чего это тебе одному третий год жалованье не платят? Неспроста! Чует моя душа, без Стадухина тут не обходится! Стадухин, Стадухин, тля гнилая, способствует! Он же с воеводой во как! — Герасим крепко сцепил свои руки.

Дымно в съезжей избе. Сидят казаки за длинным столом, кто играет в зернь, кто просто беседует. Несколько казаков негромко тянут песню.

Игравшие в зернь вдруг загоготали, и проигравший казак тут же опустился на колени и залаял по-собачьи.

С грохотом распахнулась дверь. Семен шагнул через порог, не снимая шапки. Быстро окинул всех взглядом, быстро прошел к рогожной занавеси и откинул ее.

За столом сидели трое: Стадухин, Юшка Селиверстов и поп Кирило. Стоял Прокуда с ковшом в руке. На лавке лежали связки соболей. Большие кружки — перед сидящими, на головах — венки из сельдерея.

— Убью, варнак! Хвост собачий гусельниковский!

Дежнев рванулся к Стадухину, вырвал из-за стола, ударил в челюсть. Завалился тот назад, врезался в стенку. Юшка Селиверстов и Прокуда повисли на руках Семена.

— Убью!..

— Свят, свят, — забормотал поп. — Ты что, оглашенный?

Прокуда изловчился и ударил Дежнева по спине. Исказилось лицо от боли, прогнулся

Семен, застонал, но не отвел ненавидящих глаз от Стадухина.

— Так ты, десятский?.. Так способствуешь?.. Вон вы как с Гусельниковым придумали! Знаете, что пустым мне в Устюг дороги нет! Псы поганые!

Опять рванулся Дежнев, но его удержали. Стадухин уже поднялся, потрогал рукой разбитую губу и сказал:

— Окстись, Семен. Гусельников мне не указ. И жалованье не я плачу. Чего ты глотку рвешь? Деньги тебе нужны? Так на то и голова тебе дадена. Или хочешь, чтоб я тебе из своего кармана подкинул? Во, садись сыграй на соболя, — кивнул на гору соболей. — В долг могу дать. Выиграешь — вот тебе и хватит!

Герасим стоял у рогожины, прислушивался. Затем вернулся к общему столу, сел. Вновь нервно грызет ноготь.

— Пей! — пододвинули ему чарку.

— Не хочу.

— Че это ты нынче? Завтра на Лену топать — погуляй напоследок!

— Тля, пристал... Не желаю!

Внимательно смотрит кабатчик на Анкудинова.

Игравшие на соболя уже выпили крепко. Прокуда вновь поставил перед ними наполненные кружки.

Семен выпил, перекрестился. Сидел строго и прямо.

Юшка Селиверстов захмелел. Крестился коекак, держась левой рукой за стол, чтобы не рухнуть. Злел.

Поп Кирило тоже захмелел, но в отличие от Юшки стал от этого добродушнее. Рот плыл в улыбке, венок из сельдерея съехал набекрень, батюшка отщипывал от него листочки и жевал их.

— А мы с божьей помощью! А мы с божьей помощью! — ласково причитал он. — Господи владыко, помоги устоять и ободрать ближнего!

Закатился поп тоненьким смехом. Выпил, перекрестился. Стадухин сидел, набычившись, глядя перед собой. Тоже выпил.

Прокуда опять разливает по кружкам.

— Ты надень, надень веночек, — советует поп Дежневу. — Сельдерея помогает от хмельного угару!

Дежнев не прикоснулся к лежащему перед ним венку. Выпил. Селиверстов поднес кружку ко рту, тычет в нее носом, а глотнуть не может. Сделал все же глоток, еще, еще... И рухнул.

Прокуда склонился над ним:

— Все. Этот сподобился.

Крестится поп Кирило и двумя руками обхватывает кружку...

— Герась! — окликнул Анкудинова один из казаков.

— Че?

— Ручонки-то дрожат!.. Опять пакость какую-то затеял?!

Герасим, растерявшись, убрал под стол руки.

Поп Кирило лежал на столе и спал. Семен и Михайло пили одновременно, не спуская друг с друга помутневших глаз.

Перевернули опустевшие кружки. Тут же Прокуда другие поставил.

Вскочил Семен, одним махом осушил и эту кружку. И остался стоять, качаясь, как на ветру. Стадухин пьет не торопясь, время тянет. Семен стоит с закрытыми глазами, хватается рукой за воздух и падает.

Медлит Стадухин, выжидая. Затем приподнимается, дотягивается до соболиных связок и подгребает их под себя.

Лунный свет пробивался в маленькое оконце. Дежнев лежал на полу, рядом — венок из сельдерея.

— Семей-ка!.. — настойчиво будил чей-то шепот.

Тяжело открылись глаза. И почудилось Дежневу, что перед ним черт: косматый, рогатый, пальцем к себе манит.

Тряхнул Семен головой: Гераська перед ним, приятель стародавний.

— Семен... Семен, дело есть... Да очнись ты! Не то на Лену уйдешь, и все пропало. Дело тебе говорю. Человеком в Устюг вернешься!

Настороженно озирается в ночи Анкудинов. Вдоль стены острога бесшумно крадется Дежнев. Вот и часовой, задремавший с пищалью у ворот.

Бесшумно подкрался Семен, сцепил ладони в двойной кулак — и по темени! Рухнул часовой не ойкнув.

Рванулась из-за угла пара коней. На одном — Анкудинов. Семен на ходу вскакивает в седло, разом вылетают они за ворота и уходят во весь мах. Снег глушит топот четырех пар копыт.

Ветви исполинских деревьев прогнулись под тяжестью снега. Скачут двое по безмолвной тайге, пищали за спинами, по топору за поясом у каждого.

Семен едва держится в седле. Голова тяжелая, чужая. А Герасим в лихорадочном возбуждении. То и дело оглядывается — нет ли погони? Лихой, чуткий, как молодой зверь, вышедший на охоту.

— Не отставай!

Мчатся всадники.

Свернули на едва приметную тропинку. Придержал Герасим коня, протянул Семену слипшийся ком соли:

— Лизни соль! Прочисть мозги!

Семен покорно грызет соль, не чувствуя никакого вкуса.

Брезжит рассвет. В глухом укромном месте Герасим остановил коня.

— Слезай. Приехали.

Спешились. Привязали коней к дереву, и только тут Семен увидел темнеющий ход в занесенную снегом землянку.

Герасим спустился по ступеням, стукнул в дверь.

— Аба... — позвал он. — Абакаяда!

Дверь приоткрылась.

Горел жир в плошке, освещая бревенчатую землянку.

Печь, столик, дощатая лежанка, покрытая шкурами, в углу — бочонок, мешки.

Семен сидит в углу, его бьет озноб. У печи Герасим греет руки, присев на корточки. Рядом с ним молодая смуглолицая девушка-туземка Абакаяда помешивает разогреваемую похлебку.

С улыбкой оглянулся Герасим.

— Удивление тебе? С лета себе эту берлогу сладил. И хозяйку завел, медведицу! — Он гоготнул, погладил Абакаяду по бедру. Девушка никак не отреагировала, продолжая готовить пищу.

Подсел Герасим к Семену.

— Че? Худо? Щас горячего похлебаешь — отпустит.

Абакаяда поставила горшок на стол, сама отошла, присела на лежанку.

— Давай хлебай! — Герасим подсунул Семену ложку, сам накинулся на еду. — Ну как? Вкусно?.. Она у меня молодец! — Он кивнул в сторону девушки. — Что повелю — все сполнит. Прошлый раз под хмелем приехал, пляши, говорю, голая!

Рассмеялся Герасим и продолжал:

— Она мне по гроб жизни обязана. У тунгусов ее отбил, полонянкой была, сама вроде как с Лены. Вот только не разговаривает, молчит, как немая... Хочешь, тебе ее подарю? Только не насовсем!

Снова рассмеялся Герасим. Семен бросил на него неодобрительный взгляд.

— А че? Я для нее, что господь бог для нас, грешных...

— Ладно, — глухо перебил Дежнев, — дело-то какое, сказывай.

— Хорошее дело. — Герасим дотянулся до угла, сдернул рогожку, обнажив связку соболиных шкур. — Годится? С одного захода взял! Токо в одиночку — трудно. А вдвоем самый раз.

Серый день навис над тайгой. Спокойно курились дымки над урасами — эвенкийскими юртами. Старый эвенк приставил лыжи к урасе, но войти не успел. Послышался топот копыт, и в стойбище на всем скаку влетел Герасим.

— Соболей!

Улыбается старик, не понимая еще что к чему, протягивает отвязанного с пояса соболя.

— Еще! Живо!

Эвенк исчез, что-то громко крича. Из урас стали выглядывать другие эвенки, прятались и возвращались со связками пушистого зверя. Подскакал Семен.

— Держи всех под прицелом! Не моргай! — приказал Герасим. Он возбужден. Под зипуном кольчуга поблескивает.

Старик охотник появился с двумя связками.

— Табак! Табак! — улыбаясь, нараспев говорил он.

— Будет тебе табак, — огрызнулся Герасим и, соскочив с коня, вырвал соболей из рук эвенка, бросил их в мешок.

Так он обошелся с другим, третьим, пятым охотником. Эвенки все еще не понимали, что происходит, но стали настороженно переговариваться.

— Чего они лопочут? Ты ведь понимаешь по-ихнему! — быстро спросил Герасим Семена, в очередной раз подходя к коню и запихивая в мешок добычу.

— Они хотят в обмен ножи, котелки, табак, ну, как всегда... — ответил Семен.

— Держи под прицелом!

— Руски... руски... табак! — тронул Герасима за рукав старый охотник. Герасим не обратил на него внимая, пошагав дальше за побором.

— Соболей!

Средних лет эвенк отступил перед ним, спрятав связку соболей за спину.

— Табак,— тихо, но твердо сказал он.

— Тля!.. Соболей! — Гераська попытался выкрутить руку, но эвенк резко освободился от него и повторил:

— Табак!

— Соболей! — заорал Герасим, выхватывая топор из-за пояса.

Шарахнулись люди, закричали женщины, бросились кто куда. Средних лет эвенк швырнул в лицо Герасиму шкурки и пошел прочь.

— Держи! — кричит Герасим Семену, перебрасывая ему шкуры.

Не долетели соболи, упали в снег. А Герасим метнулся к ближайшей урасе, вызвав там крик и визг. Вернулся через мгновение со связкой чернобурых лисиц. За его ногу уцепилась эвенкийка.

— Пшла!.. — пытался освободиться Герасим.

Рыдала женщина, не отпуская ногу разбойника.

Ошеломленно смотрит Дежнев.

А из-за урасы летит стрела, ударяется в спину Герасима и отскакивает, сломавшись о нательную кольчугу.

— Стреляй! — кричит Анкудинов, тщетно пытаясь освободить ногу от рук женщины. — Стреляй!

Бегут эвенки с луками и рогатинами. Бледен Дежнев, пятит коня.

— Стреляй! — вопит Герасим и вскидывает топор.

— Гераська! — в ужасе кричит Дежнев, пришпорив коня.

Слышен стук копыт и торжествующий хохот Анкудинова.

Несутся всадники. Впереди Герасим с мешком, за ним Дежнев. Счастлив Герасим, гогочет, нахлестывая коня.

— Эх-ма! За раз столько взяли, сколько за три года не сумел!.. Эх, жизня! Тля гнилая!..

Выветрился хмель из головы Семена. С яростью смотрит он на маячащую перед ним спину.

— Герасим!

— Отхлянь! Не ндравится — гуляй своей дорогой! Не неволю!

Не в силах сдержать захлестывающий его восторг, голосит Герасим:

Ай да ты, да чудо-дивное —
Разудалая головушка разбойная!

Несутся. В одном месте дорога раздваивалась. Поворотил Дежнев коня и погнал его по другой тропинке...

И вдруг оступился конь. На всем скаку летит Семен через его голову, летит дальше по крутому склону, падает, переворачивается, катится вниз. И кажется, что нет конца его падению.

Анкудинов осадил своего коня. Оглянулся. Проехал немного назад.

— Семен! — позвал негромко.

Прислушался к шуму ветра и снова повернул коня...

Конь Герасима провалился в снег по самое брюхо, храпел, рывками пробиваясь вперед.

— Семейка!

Наконец-то Герасим увидел дежневского коня, который стоял на краю оврага, понуро свесив голову. Подъехал, взглянул вниз.

— Семен, расшибся никак?.. Эх, казак, как же это ты?

Герасим стал спускаться вниз. Подойдя к Семену, лежащему на дне глубокого оврага, натолкнулся на взгляд, полный ненависти, услышал: «Уйди... зверь!..» — но не воспринял серьезно, во всяком случае, решил про себя: не время сейчас спорить, лаяться.

— Ладно, вставай!

Попытался поднять Семена, ноги Дежнева подломились, голова безвольно откинулась.

— Семейка... — Герасим изменился в лице. — Ты никак хребет сломал?

— Тля ты, Герасим, тля и есть... самая что ни на есть гнилая.

— Ну, дела... Голову совсем держать не можешь?

— Уйди... Дай помереть спокойно.

Анкудинов снял шапку, перекрестился.

— Не хули перед смертью, Семен. Че я тебе плохого сделал?

— Ирод... зверь...

— Ну, прощай... прощай, Семейка...

Потоптался Герасим на месте и побрел обратно. Достигнув вершины оврага, вновь задержался, снял пищаль с плеча.

— Слышь, Семен!.. Может, того... это... ну, подсобить тебе, чтоб не мучился?!

— Сибирь сама возьмет, — чуть слышно донесся голос Дежнева. —Сгинь...

Суров Герасим, прикидывает какое-то время, как поступить, затем бросает пищаль за спину и взбирается на коня.

Гудит ветер, холод и мрак окутывают Дежнева. Лежит он, хрипло дыша, в изорванной одежде, сквозь которую проступает кровь. Все темней и гуще становятся круги, плывущие перед глазами...

И видится Семену дом Гусельникова, видится полоумная старуха, которая с хохотом тянет к нему размалеванные красной краской руки...

А за городской стеной Великого Устюга горит соломенное чучело «зимы»...

Сани стоят прямо в горнице. А в санях в белом платье сидит Овдотьица, руки строго на коленях держит, глаза закрыты.

Семен видит самого себя: будто стоит он в той же самой горнице, держит под уздцы белого коня.

— Семейка! — зовет его голос Овдотьицы. — Семейка...

Подходит Семен к девушке, целует в холодный лоб. А из-под саней выползает пламя, разгорается...

— Овдотьица...

Семен, запрокинув голову, по-прежнему лежит на дне оврага. Приоткрывает глаза и видит... склоненное над ним лицо Абакаяды.

Девушка-туземка отводит волосы со своего лица.

— Семейка хороший... — тихо говорит она. — Абакаяда Семейку везти люди будет...

Стучат топоры на вершине скалы. Ветер треплет волосы и бороды казаков.

Обухом топора заколачивает один из них скобы в деревянный брус, другой вырезает стамеской на доске какие-то буквы.

Якут Степа пытается разжечь костер на ветру. По одну сторону от него лежит связанный Анкудинов, по другую, на краю утеса, сидит Дежнев.

— Семейка... Семейка, — гнусавит Герасим.

Пламя схватило рубленую щепу, разгорается и, как бы окончательно разъединяя Дежнева с Анкудиновым, встает между ними.

РЕКА ЛЕНА. 1642 ГОД

На взгорке приютился небольшой острог: несколько изб, обнесенных частоколом. Солнце пригревало, был май. Снег уже сошел и лежал лишь в укромных местах.

Казаки выбрались за частокол, готовились к лету: кто сети рыбацкие чинил, кто лодку смолил, кто соху готовил. Бабы тоже были здесь: помогали мужьям, выбивали пыль из зипунов да полушубков, просушивали.

Пели песню:

Опустись, господь, на землю грешную,
Да помилуй рать свою народную,
Напои нам землю влагой вешнею,
Дай нам в пашню семя плодородное.
Дай цветенье травам прорастающим,
Дай скоту и птице прибавление.
Красну девицу, венца дождавшуюся,
Молодцом покрой во продолжение.
Человеку дай, чего желается,
Дай Руси покой и созидание.
В том тебе, господь, и поклоняемся,
И несем свой крест и покаяние.

В избе Семен Иванович Дежнев учил ребятишек грамоте. Было их двенадцать — русских и инородцев. Сидели на лавках и за столом.

— Ну, только быстро и без ошибок! — вскинул Семен Иванович руку и указал на одного.

— Аз! — вскрикнул мальчишка.

Дежнев указал на другого, третьего, четвертого.

— Буки!

— Веди!

— Глаголь!

— Добро!

С удовольствием выкрикивают мальчишки и девчонки, будто не книжную премудрость постигают, а в игру играют.

— Есть!

— Живете!

— Зело!

— Земля!

— Иже!

— Како!

— Люди!

— Мыслите!

Казаки перестали петь, завидев, что из лесочка к острогу направляются якуты...

В избе продолжался урок.

— Ижица!

— Ия!

— Э!

— Юс!

— Юс! — вскрикнул Дежнев, вскинув руки над головой. — Молодцы! Умники! Грамотеи!

Повскакивали ребята. Дежнев подхватил сразу нескольких, закружил по комнате при общем галдеже. Четырехлетний сын Любимка — лицом вылитый якут — вдруг заревел и вцепился в штанину.

— Мой папка! Мой папка! Мой!

Рассмеялся Дежнев, подхватил и подбросил сына.

— Конечно, твой! Чей еще?! Твой! Твой!

Любимка взлетел под потолок, визжа от страха и радости.

— Испужаешь мальчонку! — улыбнулась Абакаяда, которая все это время возилась у плиты. Опрятно одетая, волосы причесаны и взяты в узел — в теперешней Абакаяде трудно узнать ту, что мы помним.

— Разве можно казака испугать?! — смеется Дежнев. — А ну ответь, грамотей: что будет — буки и аз?

— Ба, — отозвался Любимка.

— А еще раз буки и аз?

— Еще ба.

— А вместе что получится?

Любимка молчит.

— Ба-ба! — глядя на жену, смеется Дежнев.

— Я, что ли?

— Ты тоже!

В избу вошел казак Дмитрий Мотора.

— Семен Иваныч, якуты с пушниной на обмен пришли. А с ними Михайло Стадухин. С чего вдруг?..

В сопровождении Моторы и Зыряна Дежнев выходит из ворот. Казаки уже затеяли торг, судя по всему, встретились давние знакомые.

— Семен Иван, здластвай! — приветствует пожилой якут.

— Ермот черень? — на ходу отзывается Дежнев.

— Мургу черень!

— Сахей! — негромко сказал Зырян, кивнув в сторону молодого якутского князца, который шел к Дежневу, приветливо раскинув руки.

Обнялись, похлопали друг друга по спинам.

— Семен Иван!

— Здравствуй, Сахей! Все привез, что обещал?

— Обещал, обещал... Что дашь?

— Табак, соль...

— Хорошо.

— Холсты, ситец...

— Хорошо.

— Ножи, пики железные...

— Гром!

Семен обернулся к Зыряну.

— Пищаль просит!

Строго смотрит Зырян. Отрицательно качает головой.

— Жадный! — смеется Сахей и грозит пальцем. — Жадный!

Только теперь Дежнев увидел Стадухина, который, улыбаясь, направлялся к нему.

— Здравствуй, Дежнев! Давненько не виделись.

— Здравствуй!

— Сколько лет прошло?..

Дежнев не ответил на праздный вопрос, сам спросил без особого дружелюбия:

— С каким делом прибыл? Или своей волей по тайге гуляешь?

— Для служивых людей воля одна — государева. Старшим вот к тебе послан, — с усмешкой отозвался Стадухин и протянул бумагу.

Сидели в избе. Говорил Стадухин:

— А воля государева такова: весной всем острожным сниматься и идти встречь солнцу, дабы изведать край земли. Гневается государь — засиделись сибирские казаки, как бы нас шведы аль какие гишпанцы не опередили.

— Дак мы и сами об том думали! — встрял Мотора.

— Вот и дело. Под моим началом и пойдете.

Наступила нелегкая пауза. Вошел Зырян.

— Семен Иваныч! Там ихний казак, что со Стадухиным объявился, якута грабит! Забрал связку соболей, а взамен медную пуговицу кинул. Якут в крик — на хрена ему аглицкая пуговица, они ремнями обходятся.

Рассмеялся Стадухин.

— Это Метлеха, наверно. — Подмигнул князцу, который тоже находился здесь. — Пусть побалуется, а, князец?

— Пусть вернет, — глядя на Зыряна, сухо сказал Дежнев. — Будет упрямиться — выпорем.

Блеснул гнев в глазах у Стадухина, но сдержал он себя и сказал:

— Вроде я здесь теперь за старшего...

— Пока в остроге стоим, будет по-моему, — твердо произнес Дежнев.

Закивал Сахей:

— Воровать — нет, грабить — нет, кровной мести у якутов — нет. Князец Даман много резал мои люди. Скот угонял, рабов брал. Теперь князец Даман — нет. Вражды нет. Хороший порядок Семен Иван делал.

Стадухин не стал спорить.

— Абакаяда! — позвал Дежнев. — Квасу!

С появлением Абакаяды Сахей разулыбался.

— Хороший якутский баба, Семен Иван?

— Хороший.

— Хо-ро-ший! Руски баба тоже хороший. Руски баба —о-о! — Сахей показал объемы русской женщины. — Руски баба — много!

Стадухин многозначительно щурится и говорит вдруг:

— А ведь грех великий на тебе, Семен.

— За разбой с Анкудиновым?

— Нет. То прощено, сам знаешь.

— Что еще?

— Смерть одна на твоей совести.

Дежнев не понимает.

— Овдотьица-то удавилась, — продолжает Стадухин и смотрит, довольный.

Замерла в руке Дежнева кружка с квасом.

— Аль не знал? — деланно удивляется Стадухин. — Не сдержал ты своего слова, Гусельников и просватал ее. А она — в петлю!.. Во как слово-то не держать, грех получается.

Слышит Абакаяда, о чем говорит Стадухин, видит, как изменилось лицо ее мужа...

Ночь за оконцем. Горит лучина. Дежнев сидит на лавке в нижней рубахе, откинулся к стене, неотрывно, задумчиво смотрит на пламя лучины. Мысли его далеко...

На печи, укрывшись тулупом, лежит Абакаяда, внимательно следит за Семеном.

Смотрит Дежнев на пламя, потом голой рукой зажимает огонь и продолжает так держать руку.

Резко отворачивается Абакаяда.

Они лежали в постели. Абакаяда — спиной. Семен гладил ее плечо, целовал в шею. Абакаяда раздраженно дернулась.

— Ты что? — тихо спросил Дежнев.

— А почему ты мне не сказал, что у тебя была жена?

— Какая жена? — удивился он. — Что ты?

— Которая удавилась! Я слышала!.. Ты любил ее?

— Не жена она мне, — посерьезнел Дежнев.

— Ты до сих пор ее любишь? — расплакалась Абакаяда.

— Это другое, ну что ты... — улыбнулся Семен, попытался повернуть к себе жену.

— Кто такая Овдотьица?!

— Это в молодости, там, в Устюге... Тебя я люблю, ты же знаешь.

Хотел поцеловать, но Абакаяда вывернулась, уперлась руками в грудь и заговорила быстро и страстно по-якутски, явно упрекая. Дежнев отбивался короткими фразами тоже по-якутски. Несколько раз прозвучало имя Овдотьицы.

Отвернулась Абакаяда. Какое-то время оба лежали молча и неподвижно. А затем Абакаяда не выдержала, резко повернулась к Семену.

— Черт русский... Ба-бабник! — выпалила она и прильнула губами к губам.

Вновь собрались казаки в избе. Из рук в руки переходил небольшой кусок серебряной руды.

— Чистая руда, серебряная, — сказал Зырян. — От нее государевой казне зело достаток будет.

Стадухин обратился к Удиме, старику якуту:

— И много там этого камня?

— Много, много... Поднимай — бери!

Задумчиво молчит Стадухин. Любимка теребит Дежнева за рукав:

— Пап, пап, а я с тобой пойду?

— Погодь, сынок...

Стадухин положил руду на стол и, как бы завершая разговор, прикрыл ладонью.

— Значит, так. Будем государев приказ сполнять! А это... еще не ведомо, так ли... Старик, — он кивнул на Удиму, — из ума уже выживает, может, и сыскал где эту толику, а ему кажется — подымай да бери... Нет, рисковать не будем, времени у нас нет. Всем подниматься и идти на Колыму!

Казаки готовились к походу. Из погребов вытаскивали бочонки, выносили мешки. Грузили на телеги, увязывали.

Стадухин и Дежнев шли через двор.

— Немыслимо упускать такое, — доказывал Дежнев. — Открытая залежь могет быть! Дело стоящее!

— А ежели нет? За самовольство — знаешь что?

— Знаю. Тогда так: веди, Михайла, людей на Колыму. А я да Зырян сходим со стариком, сведаем, потом вас нагоним.

— А я не велю тебе! — повернулся Стадухин.

У Дежнева даже губы задрожали.

— Хорошо! Отпишешь воеводе, что Семейка Дежнев опять в ослушание пошел! — и, решительно повернувшись, шагнул назад.

— Постой! — окликнул Стадухин.

Он сверлил глазами Дежнева, как бы ища подтверждение своим догадкам.

— Что-то у тебя интерес к руде шибко рьяный, а?

— Так ведь тоже дело-то государево!

— Ой ли?.. Ух как ноздри-то раздул! Серебром запахло!

Дежнев не желал слушать.

— Погодь!.. — снова окликнул Стадухин. — А со мной пойдешь?.. Чего молчишь? Со мной тебе не хочется почему-то. Тогда так: со мной пойдешь на прииск руды, а Зырян людей на Колыму поведет!

Смотрит Семен на Стадухина, понимает, что тот подозревает его в корыстных интересах; и непонятно, чего больше в его отношении к Михайле — презрения или жалости.

Связкой, один за другим, идут три оленя. Двое навьючены, а на первом, ездовом, сидит Удима. Изредка подбадривает оленей:

— Мод... мод...

Дежнев и Стадухин не спеша поспевают за караваном.

— А вот мне в Москве побывать так и не пришлось, — вздыхает Дежнев. — Поглядеть бы хоть, какая она? Большая?

— Да поболе вашего острога будет, — улыбнулся Стадухин.

Рассмеялся Дежнев.

— Михайла, а ты царя случаем не видел?

— Эк хватил! А вот с окольничим Стрешневым, с главой Сибирского приказа, пришлось гутарить.

— Ну?! И чего ж?

— Большого ума человек! И гишпанцев всяких видел, и шведов.

— А они чего там?

— О! Тоже сюда рвутся. Вынюхивают. За отписку аль какой чертежик сибирский полцарства сулят!

— Их! И никто не дает? — усмехнулся Дежнев.

— Дык царства-то у них маленькие! — Стадухин показал кончик пальца. Оба рассмеялись.

Едет Удима, болезненно прикрывает слезящиеся глаза от солнца, сокрушенно цокает языком. Вдруг впереди в чаще раздался треск сучьев и рык убегающего медведя. Дежнев и Стадухин тут же вскинули наизготовку пищали. Но треск все удалялся и совсем затих.

Сказал Удима, глядя вслед медведю:

— Однако еще будет жить Удима: амикан боится меня.

Ночью у костра казаки допивали отвар из кружки. Удима сидел, прикрыв глаза, чуть покачиваясь, монотонно тянул песню.

Насторожился Дежнев, не донеся кружку до рта, прислушался.

— О чем он? — спросил Стадухин.

Дежнев даже вздрогнул от неожиданного вопроса.

— Да так, ни о чем. Тайга большая, зверя в ней много...

Идет караван...

Выйдя на прогалину, Дежнев вдруг увидел, что олени стоят, а Удима, прислонившись к стволу дерева, осторожно прикладывает тряпочку к глазам. Услышав, как хрустнула ветка, Удима быстро отвел руку от лица, что еще больше насторожило Дежнева.

— Что, глаза?.. — Он подошел поближе.— Удима!

— Ничего... Мало-мало не видят. Старый люди всяко бывает.

— Может, это от солнца?

Удима сокрушенно покачал головой:

— Старый люди — Удима.

Подошел Стадухин с охапкой хвороста для костра.

— Тебе отдохнуть надо, — сказал Дежнев Удиме. — Остановимся здесь.

— Что ты, Семен Иван! Если все болезни старика слушать — даже кушать нет времени будет. Шибко идти надо. Там вода, лед вскроется — нам идти нету. Завяжи мне глаза — они не нужны. А ветка ударит — боль будет.

Стадухин слушает, пытаясь понять, что происходит, и все больше настораживается. Дежнев завязывает Удиме глаза тряпкой.

Швырнул Стадухин хворост под ноги.

— Он что, ослеп?!

Никто не ответил.

— Теперь что ж... подыхать здесь?! — вскипел Стадухин. — Завел!.. Врет он! Врет! — подбежал к Удиме, сорвал с глаз повязку.— Гляди мне в глаза!

Дежнев попытался удержать Стадухина.

— Ты что, Михайло?! Рехнулся?!

— Завел! — рычит Стадухин. — Знаю я их!

Удима смотрел невидящими глазами, и слезы текли по его щекам.

— Такой большой человек — зачем боишься? — негромко сказал он. — Удима нет больше глаза. Есть память. Удима доведет белых людей железный гора.

— На тот свет ты нас уведешь! — заорал Стадухин. — Сам туда иди! Семен, вертаться надо!

Дежнев отобрал у Стадухина повязку, снова завязал глаза Удиме.

— Покажи, где сейчас живет солнце? — попросил старик Дежнева.

Когда тот поворотил его лицом к солнцу, Удима продолжил:

— Промешкали! Ишь куда убежало! Лиственницу видишь? Гнездо видишь?

Семен вглядывался вперед.

— Не вижу. Нет никакого гнезда.

— Какое гнездо?! — вмешался Стадухин.— Что ты его слушаешь?! Назад!

— Хорошо смотри, — просит Удима Дежнева. — Большое гнездо, нельзя не видеть.

— Вижу! — обрадовался Дежнев.

— Там сворачивать будем. К черепу амикана выйдем, от него до реки по мху пойдем. За рекой два раза солнце сядет — у горы будем.

Дежнев и Стадухин слушали внимательно.

— Черт меня дернул с вами связаться, — пробурчал Стадухин, когда Удима замолчал. — Сведали руду, мать вашу. Я говорил, что он того... Заворачиваем оглобли!

— Иди, Михайло, — не глядя на Стадухина, отозвался Дежнев. — А мы с Удимой дальше пойдем.

Бьет Дежнев кайлом в скалистую твердь.

Бьет Стадухин.

Дежнев рассматривает кусок руды. Повернулся с улыбкой.

Не отвечает Стадухин на его улыбку, молча набивает мешок рудой.

Лежит Удима у разведенного костра.

Идет караван в обратную дорогу. Дежнев ведет оленя, на котором сидит Удима. Стадухин замыкает шествие.

Останавливается Дежнев, что-то говорит Удиме, тот сдержанно отвечает. Смотрит Дежнев вперед, согласно кивает и продолжает путь.

Олени паслись среди деревьев.

Спал Дежнев...

— Семен Иван! Семен Иван! Вставай надо!

Дежнев с трудом открыл глаза.

— Что?

Обычно невозмутимый Удима был явно встревожен.

— Плохой погода идет!

Прислушался Дежнев — тихо, спокойно вокруг.

— С чего ты взял?

— Оленей искать надо! Плохой погода идет! Молчит тайга, не отвечай! — Удима выпрямился и крикнул:

— Ку-гуй! Ку-гуй!

Эха не было.

— Молчит!

И в мгновение в вершинах деревьев грозно зашумел ветер.

Снежный буран свирепствовал над тайгой. Гудели деревья. Земля на глазах покрывалась снегом.

— Михайло! — пытаясь перекричать рев бури, звал Дежнев.

Он брел по снегу, прикрывая лицо от ветра, вскидывал пищаль, палил вверх.

Тяжело дышал, оглядывался. Ревела, беснуясь, непогода.

— Семен! — кричал Стадухин, пробираясь через сугроб и тоже не слыша ответа.

Трое идут по снежному бездорожью. Впереди Стадухин, на плечах мешок с провиантом да пищаль. Дежнев несет мешок потяжелее — с рудой, к тому же ведет за собой на веревке слепого Удиму.

Идут...

Идут...

Натянулась веревка. Оглянулся Дежнев: Удима лежал в сугробе, пытался встать, но сил у него, видимо, уже не было.

— Семен Иван... Иди дальше, Удима тут оставайся... Предки зовут Удима.

— Ничего, ничего. Вставай, Удима.

Остановился Стадухин, раздраженно смотрит на отставших.

Снова идут. Но теперь уже Дежнев несет на себе Удиму и волочит мешок с рудой по снегу. Далеко отстали от Стадухина.

— Перестань дурить! — зло кричит тот.— Брось его! Пусть убирается к своим предкам!.. Семен... Река вскроется — пропадем мы тут! Брось! Слышишь?!

Дежнев не отвечает, продолжает нести Удиму.

— Последний раз говорю! Я из-за него подыхать тут не намерен!.. Ну, сучий сын. Провались ты пропадом.

Стадухин поправил на плече мешок и пошел, не оглядываясь. Остановился Дежнев, спустил Удиму на снег, крикнул, собравшись с силами, вслед Стадухину:

— Харча-то оставь!..

Тот удалялся, не оглядываясь...

Стадухин вышел на высокий берег реки. Река была еще подо льдом, но берег, обращенный к солнцу, уже подтаивал.

Заскользил Михайло вниз, упал, но тут же поднялся, ступил на лед. Шаг, другой по коварной поверхности. Треснул тонкий лед под Стадухиным, рванулся он назад, но было поздно.

И вот он уже барахтается в полынье. Тяжелый мешок, пищаль и намокшая одежда тащут вниз, Стадухин едва успел ухватиться рукой за вмерзший в лед камень.

Подледное течение затягивало его, вода захлестывала глаза, но Стадухин не сдавался. Изловчился, сбросил с себя мешок, попытался другой рукой дотянуться до камня...

И все же борьба с рекой оборачивалась не в его пользу. Страх в глазах. Жуткий, нечеловеческий вопль раздался над тайгой...

Горит костер, на жердях сушатся одежды Стадухина. Сам он лежит на лапнике, закутанный в тулуп Дежнева. Мелкой дрожью лязгают зубы, на лице капли пота выступили.

Рядом лежит Удима, ощупывает распухшее колено Стадухина.

— Совсем плохо этот люди... Идти не сможет.

Дежнев держит над костром берестяную кружку с водой. Рукавицей вытаскивает из огня раскаленный камень, бросает в кружку. Быстро закипает вода, Семен подходит к Стадухину, приподняв его голову, поит кипятком.

Удима, лежа, снимает с себя верхнюю одежду, наваливает ее на Стадухина.

— Удима ничего не надо... ему надо... Удима помирай будет.

Дежнев за веревку тащит большую ветку лапника, на которой рядом лежат привязанные Стадухин и Удима. Старик прикрыл глаза, Михайло смотрит воспаленными глазами в небо.

Тащит Дежнев. Падает, поднимается. Снова тащит.

Вот он уже ползет на четвереньках.

Тащит пятясь, сидя.

Отползает вперед и, перебирая веревку, подтягивает лежащих к себе.

Снова поднимается. Перекинул веревку через плечо, стоит, качаясь, но двинуться с места уже не может.

И падает лицом вниз. Из уха струйка крови вытекла. Шумят вековые деревья, необъятна тайга.

— Семен! — сквозь тяжелое дыхание хрипло зовет Стадухин, и по щеке его сбегает слеза. — Конец, что ли?..

Нет ответа.

— Семен!.. Покаяться перед тобой хочу, грех с души снять... Три года смерть за тобой ходила, наказ я от Гусельникова имел в могилку тебя уложить... Слышь, Семен?.. На Енисее в лесу человека к тебе подсылал — не вышло у него. Бой с югорским князцом помнишь? Два раза тогда я сам тебе в спину стрелял... и мимо... И еще было... прости, Христа ради... Слышь, Семен?.. Семен Иваныч!..

Семен ничего не слышал. Лежал, уткнувшись лицом в снег, и только легкий пар изо рта говорил о том, что жизнь в нем еще теплилась. И снова привиделись ему сани с горящей соломой. Только теперь уже не Овдотьица, а сам он сидит в санях, а из-за его плеч появляются худые старушечьи руки, выкрашенные красной краской. Обнимает старуха Дежнева, гладит по голове.

С грустью смотрит Овдотьица, зовет:

— Семейка... Семейка...

Разжал Семен вцепившиеся в него старушечьи руки, развел их в разные стороны, поднялся...

Дежнев открыл глаза, уперся руками в снег, привстал на коленях. Стащил с плеча пищаль. Одеревеневшие пальцы его не слушались. Все же взвел он курок и выстрелил в воздух.

И упал.

Эхо катилось над тайгой. А когда смолкло, послышался собачий лай.

Из леса бежала собака...

Летит кайло из ямы, следом выбирается казак. Другой рукавицами вынимает из костра металлический штырь, конец которого раскален докрасна, несет его к брусу. Огненное жало впивается в дерево, выжигая намеченные стамеской буквы.

Тихо лежит Анкудинов.

Сидит задумчивый Дежнев на краю утеса, курит трубку.

НИЖНЕ-КОЛЫМСКИЙ ОСТРОГ. 1648 ГОД

Туман стоял над рекой, скрывая от глаз противоположный берег. Шла погрузка на кочи. Зорко досматривал купец Федот Алексеев Попов, стоявший рядом колымский целовальник Коткин зачитывал список:

— Двести пудов муки ржаной, семьдесят две ярославские рубашки вязаные и строченые, два аршина сукна сермяжного, фунт сулемы, пятьдесят два топора, пять пудов свечей восковых...

Катил бочку казак.

— Эх, кочи! Всем кочам кочи! А, Федот Алексеич?! — улыбнулся Попову. — Постарался Семен Иванович! От души сладил! На таких кочах куда хочь идтить можно!

— Что-то я Дежнева не вижу? — обратился Попов к Коткину.

— За елью пошел. К завтрему будет.

Закатный диск солнца пробивался сквозь туман. Только-только сошел лед, кое-где еще проплывали льдины.

Споро гребли казаки. Было их четверо: Семен Дежнев, его друг Пуляй, безусый Тимошка и крещеный якут Степа...

Горел костер. Лодка на берег вытащена. Четверо тесным кружком сидели на камнях, хлебали из общего котла.

— Дядя Семен, а ты хоть ведаешь, что там? — весело, возбужденно спросил Тимошка.

— Где?

— Да куда пойдем. Может, и пролива нету?

— Кабы знать — ходить не за чем.

— А ежели есть — неужто и впрямь до Китая, до Индии доберемся? Дух захватывает!..

Даже в темноте видно, как блестят у Тимошки глаза. Дежнев улыбнулся ему, соглашаясь.

— Дядя Семен, а ты знаешь, почему тебя начальным в поход избрали?

— Надо кого-то.

— Не-е... Степа! — обратился Тимошка к якуту. — Что Исай Мезенец о нем говорил?

Улыбнулся Степа, не сразу подобрал русское слово:

— Башка!

— А еще?

— Мастер!

— Все верно. Но еще, еще!..

Задумался на мгновение якут, выговорил с трудом:

— Хорошо с ним... из одна чашка есть. Ложка у него... медленней все ходит!

Все рассмеялись.

— Ну, будет, казаки, — сказал Дежнев. — Спать пора.

И тут насторожился вдруг Степа. Вслед за ним насторожились и другие.

— Люди идут. — Степа взялся за лук и стрелы.

Покатился под склон камень, плюхнулся в воду. Шел не один человек.

— Эй, кто идет?! — крикнул Дежнев в темноту.

— Свои! Якутского острога! — донеслось в ответ. — А вы кто?!

— Дежнев! Семен Иванов со своими людьми!

К костру подошли вооруженные люди. В одежде, в облике что-то странное, подозрительное.

— Что за войско-то? — настороженно спросил Дежнев. — Уж не воевода ли пожаловал?

— Он самый! — гоготнул детина. — А ты што ль Дежнев и будешь?

— Я...

И вдруг не успели казаки опомниться, как с десяток рук потянулись к их оружию.

— Э...э! — попробовал урезонить Дежнев.

— Брось пищаль!

— Очумели что ли?.. Казаки!

— Пищаль! — яростно завопил один из нападающих — маленький, редкозубый, шальной какой-то, — наставил пистолет, того и гляди пальнет.

Связали четверым руки. И в вещах их уже роются.

— Э-ге-ге! — кричит верзила в сторону реки. — Подгребай!

Послышался плеск весел. Ткнулась лодка в берег, с нее тоже вооруженные люди попрыгали.

— Подсоблю, атаман, давай руку! — суетится один перед высоким атаманом, остановившимся на носу лодки. Атаман подал руку, прыгнул, но неудачно, одна нога в грязь угодила.

— Тля гнилая! Подсобить как надо не можешь!

— Почищу! Как надоть! Языком вылижу!— смешком отозвался суетливый.

— Вот и вылижешь!

Атаман прошел к костру. Под легкой шубой проглядывал красный кафтан, рукояти пистолей поблескивали серебром, шапка — из чернобурой лисицы.

Смотрит атаман на Дежнева.

— И впрямь Дежнев... Не узнаешь?.. Сколько лет прошло... Я б тебя тоже не признал, ей-богу.

Вгляделся Дежнев.

— Гераська?..

— Атаман Герасим Анкудинов!.. Вот и свиделись.

Жесткие, злые лица. Не робкого десятка Семен, а все же не по себе стало.

А Герасим вдруг рассмеялся. Подошел, обнял Дежнева, похлопал по спине.

— Да у тебя никак руки связаны?.. Вот ироды. — И сорвался на крик, юродствуя: — Друг это мой стародавний, слышите?! Чтоб волоса с его головы не упало!

Снова смеется. Достав из-за пояса нож, перерезает веревки.

— Я-то думал, ты тогда богу душу отдал. А потом слух дошел — живой. Надо же!.. А с пищалью повремени. Не обижайся. Дойдем до острога, там получишь. Эдак оно от греха подальше.

Теперь уже несколько костров освещали место привала. Анкудинов полулежал, вытянув ногу. Прокуда тряпкой вытирал его грязный сапог.

— Сколько лет ты на государевой службе, а все в простых казаках ходишь — отчего так? — говорил Анкудинов Дежневу. — Прокуда, глянь вон, бросил все, приблизился ко мне и не жалуется. Небось, богаче какого купчика стал, а, Прокуда?

Прокуда угодливо улыбнулся в ответ.

— Он свое дело знает, он завсегда рядом с заметными людьми вертелся. Пшел, тля!..

Прокуда еще раз махнул тряпкой по сапогу и отошел к другому костру. Анкудинов поднял кружку.

— Хлебни мухомору! Не пробовал? Посильней казенки забирает!.. Слышал я, в дорогу собираешься, путь в теплое море хочешь сведать. Это хорошо. Удача падет — в пятидесятники махнешь, а то и прямь в казачьи головы! Все может статься. А может и нет.

Смеется чему-то Анкудинов. И продолжает:

— Молчишь... Знаю, об ком ты молчишь. Прибег один с Индигирки, глаза вытаращил: Гераська окаянный всех без разбору грабит! Сам — в маске! Чистый дьявол, тля гнилая! Знаю, у меня в Якутске тоже свои люди имеются!.. А ежели я в маске был — как он признал-то меня? Как признал-то?! Вот ведь какое дело...

Протянул атаман Дежневу кружку:

— Глотни!.. Не хочешь?.. Ты сам посуди, ежели я в маске был, ежели вот в этой самой... так ведь отца родного за такой образиной не узнаешь!

Смеется Герасим. А Семену вновь становится не по себе: нагличает атаман, куражится, секреты выдает, маску свою разбойничью кажет. Не к добру это.

Оглянулся Дежнев. Неподалеку сидит детина, не спуская глаз с Семена, пищаль в руках держит.

Беззвучно смеется Герасим: все-то он под-

мечает. Подержав маску над костром, мягко бросил ее в огонь.

— Вот, Семейка, вишь... ничего не таю от тебя, дружки, чай! Правда, должок за тобой. Бабу ты у меня увел? Увел. Ну, и каково с ней, с медведицей? Может, подаришь?.. Ну, не насовсем!..

До этой минуты Семен сидел, как изваяние, но теперь не сладил с собой, рванулся к Анкудинову. Тот ужом выскользнул из-под него и закричал:

— Свяжите его! Всех свяжите!..

Берег перед острогом был пустынен, кочи стояли без охраны. И это тревожило Семена. Крикнуть — не услышат в остроге, а руки крепко связаны.

Лодки бесшумно продвигались в утренней дымке. И вдруг над острогом грохнул выстрел. Заметили все-таки, не проспали!

Улыбнулся Дежнев. Но Анкудинов вроде бы не опечалился.

— Переполошились! — хохотнул он. — Забегали тараканы усатые!

Лодки причаливали одна за другой. Ступил Герасим на землю, огляделся. И приказал:

— Развяжите их!.. И пищали верните, теперь, чай, баловать не станут.

Ничего не понимает Семен: всех четверых освободили от пут и оружие кинули... А Герасим посмеивается по-прежнему:

— Я свое слово держу, тля гнилая... Теперь, значит, так: в острог с вами пойду. Мои людишки здесь побудут.

Безбоязненно идет Анкудинов в распахнувшиеся ворота, следом — Дежнев, Пуляй, Тимошка, Степа. Встречают всем скопом — казаки, якуты, бабы. Одеты наспех, но в руках служивых пищали.

— Здорово, казаки! Здорово, купцы! Здорово, бабоньки! — кричит Анкудинов. Ворота со скрипом затворяются за ним.

Тимошка вдруг выскочил из-за спины Дежнева, выхватил у Анкудинова пистоли из-за пояса и закричал:

— Гераська это! Анкудинов! Разбойный!

Смеется Герасим:

— Молодец! — И поворачивается к Дежневу. — А ты чего мешкаешь? Пристрели меня! Потом поздно будет!

Толпа собравшихся притихла. Подошел Попов.

— Здравствуй, Семен Иванович. Где ты его подобрал?

— Да вот... Ничего не понимаю. Сам в петлю лезет! То ли с повинной, то ли с хитростью.

Из двери, кутая плечи шубейкой, вышла Абакаяда. Увидела Анкудинова, изменилась в лице.

Стадухин сидел в просторном кресле. Целовальник Коткин, он же письменная голова, макал перо в чернильницу. Федот Попов как лицо неофициальное, сидел поодаль.

Дежнев стоял в дверях, а Герасим сидел на табуретке посреди избы, упершись руками в колени.

— Говори! — распорядился Стадухин.

— Пиши, письменная голова! — махнул Герасим Коткину. — Пиши, пиши! Мы счас с тобой такое напишем — будешь потом зубами рвать!

— Хватит язык чесать! — рявкнул Стадухин.

— Пусть почешет,— смиренно возразил Коткин,— чесаные языки скорей вываливаются.

Кивнул Анкудинов, как бы соглашаясь.

— Пиши,— с улыбкой повторил он. — Гневается на вас воевода, жулики, говорит, ох, и жулики! Повелел я колымским людям путь сыскать из студеного моря в теплое — да у них, видать, поважней заботы имеются.

Внимательно слушает Дежнев. Щурится Стадухин:

— И давно ты с воеводой гутарил?

Рассмеялся Анкудинов:

— Не буду врать Не мне — сотнику своему печалился воевода. Исайка, говорит, Мезенец дошел до Чаунской губы и попятился, Семейка Дежнев и того меньше.

— Так ведь льды великие были! — невольно вырвалось у Дежнева.

Коткин застыл с пером в руке.

— Зайцы они,— продолжал Герасим,— а может, и лисы. Может, и сведали чего, и бо-

гатства нашли несметные, да все добро по амбарам попрятали. Нет, говорит, у меня к колымским людям никакого доверия... А ты что же не пишешь, письменная голова?

— Все сказал? — перебил Стадухин.

— Не гони, Михайло... Повелел воевода мне на тот прииск идти со своими людишками разбойными, кои покаялись.

— Это за что же такая честь? — спокойно спросил Попов.

Медлит Герасим и усмехается:

— А за то, купец, что у нас впереди кафтан, позади — капкан. Либо погреб ледяной одолеть, либо на виселицу. Нешто не соображаешь? Уж нас-то никакие льды не остановят. Нам терять нечего.

Расстегнул Анкудинов ворот рубахи, вынул из-за пазухи кожаный мешок, сорвал его с суровой нитки и бросил на стол перед Коткиным.

Пока целовальник распутывал тесемки, подошел Попов, спокойно и властно забрал добытую из мешка бумагу.

Читает. И лицо его меняется. Передает бумагу Стадухину.

— Что они там, в Якутске, из ума выжили?.. Коч велят разбойному выдать и Наказную память справить по всей форме.

С удивлением смотрит Дежнев. Стадухин отрывает от бумаги недоуменные глаза:

— Подпись... печать...

Поднялся Анкудинов, смеясь беззвучно, прошелся по комнате.

— Говорил я тебе, Семейка, пристрели меня! А теперь... не ходить тебе ни в атаманах, ни в пятидесятниках! — Повернулся к Коткину. — Пиши бумагу, письменная голова: дана, мол, государеву человеку Герасиму Анкудинову... — Рассмеялся, вскинув палец. — О! Государеву! Тля гнилая...

Наступила напряженная тишина. Не выдержал Попов:

— От петли, значит, бегут... А другая смерть впереди замаячит — неужто не попятятся?! Да они друг другу глотки перегрызут!

— Уймись, Федот Алексеич,— насупился Стадухин.

— Сегодня он — государев человек, завтра — государев преступник! Разве можно знать, что на уме у разбойных?! — Попов шагнул к Анкудинову. — Герасим! Если ты и вправду покаялся, хочешь искупить свою вину перед миром — отступись! Вернись в Якутск, пади в ноги, проси другую службу!

— Отцепись, купец!

— Не пройдешь ты, только дело погубишь! Вы таких льдов отродясь не видели! А он море знает! — жест в сторону Дежнева. — И товарищи ему верят, он ведь последним поделится. Ты ведь не можешь так!

— Что я могу, про то моя баба знает... Готовь грамоту, приказный!

Мрачен Стадухин. Видя, что с Анкудиновым говорить бесполезно, Попов бросается к нему:

— Ослушайся воеводу, Михайло Иваныч, не устрашись, не давай добра Анкудинову! Не пройдет он! Шведы, португалы, гишпанцы тоже пролив ищут — сам знаешь! Найдут — свои остроги поставят. И опять нам прохода не будет! Не за себя прошу! Не за него! — жест в сторону Дежнева. — За землю русскую!

— Ишь ты! — смеется Герасим. — Ослушайся... Михайло! Может, и впрямь воевода тебе не указ? Ослушайся — и на кол вместо меня сядешь! Я-то не тороплюсь на него сесть.

Коткин испуганно смотрит на Попова:

— Мыслимое ли дело, Федот Алексеич, супротив воеводского приказа идтить?..

Все сказано. Теперь слово за Стадухиным.

— Будет тебе Наказная память, Герасим,— не поднимая глаз, говорит Стадухин. — К завтрему сладим.

Повернулся Дежнев и вышел, грохнув дверью.

Вечером, расположившись на берегу, разбойные люди Анкудинова варили в котлах еду. Тут же состязались в силе, гоготали. Герасим стоял на палубе коча, осматривая оснастку. Вынырнул из трюма Прокуда:

— Запасов — во! И пороху вдоволь! И всего!

Серьезен Герасим. Ничего не ответил Прокуде, только кивнул головой и стал спускаться.

— Эх, коч! — восторгается Прокуда. — На таком где хошь пройдем, атаман! Не сумлевайся!..

При свете свечи сидел Коткин перед листом бумаги, готовый писать. Стадухин тяжело ходил по избе. Остановился. Уперся лбом в бревенчатую стену...

Дежнев лежал на лавке, безмолвно, безучастно смотрел в потолок. Абакаяда купала в бочке Любимку. Заслышав шум в сенях, обернулась.

Постучав, в избу вошел Анкудинов.

— Мир дому сему,— приветствовал он.

Абакаяда была в одной рубашке — метнулась за занавеску. Герасим шутливо прикрыл глаза рукой.

Семен поднялся, сел на лавке. Герасим, пройдя вперед, круто остановился перед бочкой.

— О, казак! — улыбнулся он Любимке. — Давай знакомиться. Дядя Герасим. — И протянул руку.

Любимка набрал воздух и с головой ушел в воду. Рассмеялся Герасим, подошел к Семену, сел рядом.

Вынырнул Любимка, колко смотрит на Герасима.

— Сынок растет... Хорошо! — вздохнул Анкудинов, обращаясь к Дежневу. Тот ничего не ответил, и Герасим опять повернулся к Любимке. — А мы с твоим батюшкой друзяки старинные. Ишо вот такими, как ты, были — ух, как друг за дружку держались! Куском последним делились — оба ведь в сиротстве росли.

— А теперь ты вор? — спросил вдруг Любимка.

Герасим не ожидал — осекся. Подошла Абакаяда, с плеском вынула Любимку из воды и унесла за занавеску.

Коткин перо покусывает.

Стадухин стоит перед своим креслом, молча смотрит на него. Потом вдруг яростно пинает кресло ногой.

— Пиши, Коткин!..

— Ты думаешь, я того не знаю, не думаю? — говорил Герасим Семену. — Знаю и думаю, потому и пришел к тебе, потому и зову, унижаюсь тут. Людишки у меня отчаянные, да моря никто толком не знает... Уж ежели все вы тут о государевом деле печетесь, так подсоби! Сходи со мной!

Молчал Дежнев.

— Людишек моих боишься? Так я за тебя любого своей рукой придушу! На равных будем, Семейка... Как другу говорю — пойми! Не стал бы я на твоей дороге становиться, да только топорик-то надо мной больно уж низко свесился, шеей чую! — Помолчал Герасим. Новая мысль пришла ему в голову. — А там, говорят, рыбьего зуба — земли не видно! Знаешь, сколько пуд на Москве стоит?! И государево дело сделаем, и себя не забудем — а, Семейка?.. Хошь я тебе наперед заплачу?

Дежнев смотрел в сторону.

— Не пойду я. Иди один.

Упрямство Дежнева бесило Анкудинова, и теперь он не совладал с собой:

— Тля гнилая! Думаешь, не пройду?! Пройду! А ты опять в дерьме останешься!

— Не пройдешь,— спокойно отозвался Дежнев. — Носом ты слаб.

Герасима передернуло, но он заставил себя рассмеяться. Прошелся по избе кругом.

— Носом, говоришь, слаб?.. Носом слаб?

Остановился у занавески, помедлил секунду и резко отдернул ее. Там Абакаяда укладывала Любимку спать.

— Может, носом и слаб, но уж чем другим... Верно, Абушка? — развязно крикнул Герасим и попытался погладить женщину по плечу.

Наотмашь ударила Абакаяда Герасима по лицу.

Вскочил Дежнев, опрокинул лавку.

Герасим задернул занавеску, повернулся, держась за нос. Отпустил руку, посмотрел — кровь.

— Пошел вон! — тихо и властно сказал Дежнев.

Герасим шмыгнул носом и направился к двери. У самого порога задержался и как-то болезненно произнес:

— Ты все ж подумай до завтрева
Вышел.

— «Лета 7156 июня в 19 день по государеву, цареву и великого князя Алексея Михайловича всея Руси указу и по приказу сотника Михайлы Иваныча Стадухина, приказного Нижне-Колымского острога...» — громко читал Коткин, стоя на крыльце приказной избы рядом со Стадухиным. Здесь же стояли Попов, Дежнев, Пуляй, другие казаки и купцы.

Двор был заполнен служивыми, бабами, ребятишками. Перед крыльцом стоял Герасим Анкудинов, с ним четверо разбойных: Прокуда, Детина, Плюгавый и еще один — Одноглазый.

Коткин продолжал:

— «Идтить на государеву службу на прииск новых землиц и проливу в теплое море... Семену Ивановичу Дежневу со служивыми и купцами!»

Такое известие вмиг насторожило разбойных.

— Эт ча, Михайла?! Супротив воеводы идешь?! — заорал Анкудинов. — А я-то как?!

— А ты, Гераська, со своими людишками клади оружие. Под стражей в Якутск пойдете, — отозвался Стадухин. — Сам вас поведу, сам и ответствовать перед воеводой буду! Мы на это тоже бумагу сладили.

За спинами разбойных заскрипели и закрылись ворота, с грохотом задвинулся громадный засов.

Дрогнули разбойные. Герасим схватился было за пистоль.

— Не дури! — властно рявкнул Стадухин, и со всех сторон на разбойных нацелились пищали.

— Заманили, твари! — захохотал Герасим. — Ваш верх! Эх, видать, конец пришел атаману!

Сорвав с себя шапку, Анкудинов высоко подкинул ее и выстрелил, сразив на лету.

Разбойные у кочей глаз не спускали с острога.

— Шапка! — встревоженно вскричал один.

Вмиг похватали оружие, бросились к острогу.

Другие метнулись к стоящей на носу коча пушке.

А Герасим, бросив пистоли на землю, рухнул на колени.

— Выслушайте, православные, покаяться хочу! — обернувшись к своим, рявкнул: — На колени, твари!

Разбойные в растерянности повалились на землю.

— Люди добрые, похлебал я вашей кровушки, погулял вволю! А уж сколько купцов пограбил, вина попил да девок попортил! Нет мне прощения ни на том свете, ни на этом! И как только меня, окаянного, земля носит? Именем моим бабоньки чад своих стращают! Самому на себя смотреть тошно! Об одном жалею, православные — не добрался я до пса смердящего, паука мохнатого — до Мишки Стадухина! Не распорол ему животинку, не развесил его кишочки по заборчикам! Все от недомыслия, тля гнилая! — сокрушался Анкудинов.

— Замолчи, пес! — орет Стадухин. — Встань, не юродствуй!

Гудит толпа. Поднимаются разбойные, но Герасим властно кричит им:

— На колени! На колени!

— Хватит! — распоряжается Стадухин. — Под замок их!

И в тот же миг в деревянный столб впилась стрела с горящей паклей на конце. Тут же посыпались и другие стрелы, вызвав панику.

Дежнев, Пуляй, другие казаки бросились к разбойным, но тут за стенами острога грохнула пушка, в щепы разнесла ворота.

Завизжали бабы.

— К воротам! — кричит Дежнев.

Подхватив пистоли, Герасим со своими подручными рванулся к конюшне. Громыхнули пищали, через пролом в воротах уже лезли разбойные.

Пошла рубка. Через частокол продолжали лететь огненные стрелы, кое-где уже загорелись деревянные постройки. Метались жен-

щины, сбивая огонь одеждой, заливая водой. Среди них была и Абакаяда.

Приоткрыв дверь избы, со страхом смотрел Любимка. Дежнев с казаками теснили разбойных к воротам. Те отбивались с яростью.

Другие казаки во главе со Стадухиным обложили конюшню. Гремели выстрелы, не давая приблизиться.

— Герасим! — кричал Стадухин. — Клади оружие! Живым не выпущу!

Ответный выстрел сбил с головы Стадухина шапку. Подхватил тот горящую головешку, с силой швырнул ее на крышу конюшни.

Дежнев с казаками уже захватили ворота, разбойные отступали к кочам.

Пламя охватило крышу конюшни.

— Герасим! Выходи! — кричал Стадухин. — На том свете успеешь поджариться!

Со страхом и интересом следил за боем Любимка. Вдруг чья-то рука протянулась со стороны и схватила его за волосы.

Вновь рыгнула пламенем пушка, ядро ударило в стену.

— Не робей, казаки! — кричит Дежнев. — Залпом!

А из объятой пламенем конюшни с поднятыми руками выходят Детина, Плюгавый и Одноглазый.

— Вяжите их! — кричит Стадухин. — Гераська где?!

— Здесь я, Михайло! — прозвучал голос Герасима совсем с другой стороны.

Все обернулись и увидели Анкудинова, который стоял у избы, держа перед собой Любимку и приставив нож к его груди.

— Расступись, служивые! — кричит Герасим. — Расступись! Не то неровен час, мальчонка на нож напорется!

Закричал, рванулся Любимка, но Герасим сильно сжал его и двинулся вперед. Руки опустились у Дежнева.

— Гераська... — еле выговорил он, — побойся бога...

— Не трону мальца, только выйти дайте,— хрипло отозвался Герасим.

Вскинул лук Степа.

— Не стрелять! — глухо приказал Стадухин.

Герасим кивнул разбойным, приказав идти к воротам. Расступились служивые. Герасим с Любимкой идет последним, не отнимая ножа от груди мальчика.

Вот они поравнялись с Дежневым, и он, не выдержав, подался вперед. В то же мгновение Герасим задрал Любимке рубаху, нож впился в обнаженное тело.

— Семен! — заорал Герасим. — Не доводи до греха!

Он прошел дальше через разбитые ворота, а, оказавшись за острожной стеной, крикнул:

— На коч!..

Абакаяда бежала с искаженным лицом, расталкивая казаков. Дежнев перехватил ее. Она рвалась, билась, кричала, он крепко держал ее.

Коч с разбойными уже отчаливал.

— Атаман! — крикнул Детина, бросая конец веревки.

Герасим бросил Любимку и, пригнувшись, побежал к реке, схватился за брошенный конец. Коч отплыл, таща за собой атамана. Но вот его подтянули и подняли на борт.

Рыдала Абакаяда, обнимая Любимку. Обессиленный, опустошенный, стоял Дежнев, к нему подошел Попов, испачканный гарью и кровью.

— Ушел подлец... Что будем делать, Семен Иваныч?

Дежнев закрыл лицо рукой, секунду стоял так, безмолвно, потом отнял руку, будто сняв с себя тягостное состояние, и ответил:

— Следом пойдем, Федот Алексеич.

— Вор есть вор, — глядя на удаляющийся коч, сказал Попов. — В устье нас ждать будет. Он налегке, а мы с товаром.

— Все равно пойдем. Добром ты один рискуешь, животом — каждый.

Согласен Попов.

— Пойдем... конечно, пойдем. Дело сделать надо.

Бескрайний простор Ледовитого океана. Идут под парусами кочи. На одном — Семен Иванович Дежнев. И слышим мы текст отписки:

«Во 156 году июня в 20 день с Ковыми реки послан я был, Семейка Дежнев, со товарищами для прииску новых землиц...»

Окутал все густой туман, в трех шагах ничего не видно. Бессильно повис парус. Гребут казаки. Лишь слышны удары колотушки и колокол из оленьих шкур.

«...шли мы 60 человек на шести кочах: восемнадцать служивых, остальные купцы да охочие. За Чаунской губой два коча погибли, два других льдами затерло...»

Стоит на носу коча Дежнев, вглядывается вперед. Казаки баграми и пиками льды от коча отталкивают.

Вырос в тумане коч разбойных. На носу — Герасим Анкундинов. Нацелена пушка, возле которой Детина горящий фитиль держит.

— Ба! Семен! — хохочет Анкудинов. — Вот так встреча! Аль не рад? Не робейте, не трону, пойду за вами, как селезень за уточкой! К теплому морю выйдем — там видно будет!

Налетел ураган. Стало темно, как ночью. Кренятся кочи так, что вот-вот на бок лягут.

— Парус! Парус скидывай! — Дежнев возникает из пены, как взъярившийся водяной. Чурбанами катятся казаки по наклонившейся палубе, так и не сладив с парусом.

Выхватил Семен топор из-за пояса, с силой швырнул в натянутый парус — только это и спасло: лопнул он гулким выстрелом! Выпрямился коч, вскинул вверх свою мачту!

«...и будучи на той твоей великого государя службе, поднимаючи собой и служа тебе, великому государю, холод и голод великий терпели и помирали голодною смертью, и во льдах непроходимых мерзли...»

Безлюден коч Анкудинова. Без мачты. Хрустнул в ледовом панцире. Скорчившись, лежит Герасим, замерзая.

Открыл глаза, увидел поднявшегося на борт Дежнева. Опухшие губы дернулись в кривой усмешке.

— Твой верх, Семейка... Бог правду видит — так что ли?

Глухая каменная стена. Вдоль нее под парусом идет коч Дежнева, тащит на буксире коч без мачты.

«...А первого сентября в первый день 157 года вышли мы с Федотом Алексеевым Поповым на двух кочах к необходимому доселе большому каменному носу и тот нос обошли... А лежит тот нос промеж сивер на полуношник...»

Сидит Дежнев на краю утеса.

«На носу стоять — два моря видеть можно... А против того носу есть два острова. А на тех островах люди зубатые, губы у них прорезаны и кость рыбий зуб вставлена. А за островами теми большая земля».

Подошел к Дежневу Федот Попов. Снял шапку.

— Ну, Семен Иванович, смело скажу: всем нам земной поклон от земли русской!

Поднялся Дежнев. Казаки устанавливают огромный крест, на котором выжжена надпись:

«На краю земли русской сей крест поставил Семен Иванов Дежнев со товарищи».

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Нас венчали не в церкви», 9 ч.
Авторы сценария А. Свободин, Н. Эйдельман. Режиссер Б. Токарев. Оператор Н. Немоляев. Художник Л. Свиницкий. Композитор И. Шварц. Текст песни Б. Окуджавы. Звукооператор Н. Калиниченко.
Роли исполняют: А. Галибин, Н. Вавилова, П. Вельяминов, Л. Гладунко, А. Жарков, Г. Польских.

«Оставить след», 8 ч.
Автор сценария А. Розин. Режиссер Г. Лавров. Оператор М. Биц. Художник Г. Колганов. Композитор И. Шварц. Текст песни Б. Окуджавы. Звукооператор О. Буркова.
Роли исполняют: С. Колышева, С. Проханов, И. Рыжов, Л. Прыгунов, А. Сафронов, Т. Догилева, Н. Потапова, Н. Пеньков, И. Ясулович, Л. Соколова.

«Не хочу быть взрослым», 8 ч.
Авторы сценария Г. Кушниренко, Ю. Чулюкин. Режиссер Ю. Чулюкин. Операторы В. Владимиров, В. Макаров. Художник П. Киселев. Композиторы Г. Гладков, И. Кантюков. Текст песни Ю. Энтина. Звукооператор Е. Федоров.
Роли исполняют: Кирилл Серский-Головко, Н. Варлей, Е. Стеблов, Е. Мельникова, Елена Валюшкина, Владимир Зайцев, Людмила Чулюкина, В. Дудин, Я. Лисовская, П. Винник, Ю. Никулин, Е. Евстигнеев, И. Ясулович, Н. Агапова, Т. Филатова и другие.

«Что можно Кузенкову?», 9 ч.
Киноальманах «Молодость», выпуск четвертый.
«Что можно Кузенкову?» (по мотивам одноименного очерка В. Липатова)
Автор сценария Э. Володарский. Режиссер Н. Скуйбин. Оператор Н. Ардашников. Художник Б. Бланк. Композитор В. Лобанов. Звукооператор Л. Булгаков.
Роли исполняют: Г. Сайфулин, Б. Руднев, Ю. Каюров, Ф. Одиноков.

«Ваня»
Автор сценария и режиссер Н. Лырчиков. Оператор А. Пашкевич. Художник П. Пашкевич. Композитор Ю. Грюнберг. Звукооператор Л. Бухов.
Роли исполняют: Федя Стуков, Н. Пастухов, М. Скворцова, Е. Проклова, Ю. Воробьев, В. Ивашов.

«И будем жить»
Авторы сценария И. Лощилин, А. Рогожкин. Режиссер Б. Галкин. Оператор В. Климов. Художник В. Кислых. Композитор К. Волков. Звукооператор Л. Тереховская.
Роли исполняют: С. Плотников, В. Трещалов, Л. Крюк, В. Грушина, С. Волкош, Г. Скоморохов, О. Куценко, И. Агафонов.

«Формула света», 9 ч.
Автор сценария А. Лапшин. Режиссер А. Светлов. Оператор В. Шейнин. Художник Е. Черняев. Композитор А. Эшпай. Звукооператор А. Авраменко.
Роли исполняют: П. Глебов, Т. Семина, С. Сазонтьев, А. Веденкин, О. Голубицкий, В. Шульгин, В. Филиппов, М. Зимин, Н. Симкин.

«Человек, который закрыл город», 8 ч.
Авторы сценария А. Борин, В. Черных. Режиссер А. Гордон. Оператор В. Симаков. Художник И. Лукашевич. Композитор Н. Сидельников. Звукооператор Т. Баталова.
Роли исполняют: Р. Нахапетов, Н. Андрейченко, Л. Неведомский, В. Соломин, Г. Яцкина, Б. Иванов, В. Сергачев, В. Филиппов, С. Михин, Г. Юхтин.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Василий Буслаев», 8 ч.
Авторы сценария С. Наровчатов, Б. Шустров, при участии Г. Васильева. Режиссер Г. Васильев. Оператор А. Гарибян. Художники А. Кочуров, В. Пастернак. Композитор А. Рыбников. Звукооператор Л. Вейтков
Роли исполняют: Д. Золотухин, Л. Хитяева, И. Алферова, Д. Матвеев, А. Зайцев, Д. Орловский, В. Носик, Т. Чернопятова, А. Мартынов, Н. Крачковская, М. Розанов, Л. Руденко, М. Кокшенов, В. Сергеенко, В. Лазарев, Н. Погодин, Б. Ждановский, М. Алимова, И. Кашинцев, Б. Мулаев, Н. Тимофеев, Х. Добагов.

«Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты» (по одноименной пьесе П. Грушко), 9 ч.
Авторы сценария В. Грамматиков, А. Рыбников, при участии А. Тима. Режиссер В. Грамматиков. Оператор А. Антипенко. Художник К. Загорский. Композитор А. Рыбников. Звукооператор И. Строканов.
Роли исполняют: А. Харитонов, А. Беляк, А. Филиппенко, Э. Марцевич, О. Бочкова.

Киностудия «Ленфильм»

«Варварин день», 7 ч.
Автор сценария И. Велембовская. Режиссеры А. Дубинкин, И. Шапиро. Оператор В. Ковзель. Художник Л. Шилова. Композитор В. Баснер. Текст песни М. Матусовского. Звукооператоры Г. Лукина, О. Стругина.
Роли исполняют: Н. Бражникова, В. Михайлов, Г. Воронин, О. Осипова, Н. Четверикова, Ф. Одиноков, А. Демьяненко.

«Родился я в Сибири...», 8 ч.
Автор сценария Ю. Яковлев. Режиссер А. Бергункер. Оператор О. Куховаренко. Художник В. Улитко. Композитор В. Кладницкий. Звукооператор Э. Казанская.
Роли исполняют: А. Жарков, И. Кваша, И. Акулова, Н. Егорова, А. Булдаков, М. Жигалов, Д. Титус.

Свердловская киностудия

«Казачья застава», 8 ч.
Автор сценария Р. Солодовников. Режиссер В. Живолуб. Операторы Е. Беркут, Н. Гайл. Художники В. Лукинов, В. Хотиненко. Композитор Г. Подэльский. Звукооператор О. Матвеева.
Роли исполняют: Б. Брондуков, Я. Друзь, Е. Паперный, А. Твеленева, И. Ледогоров, Вася Сорокин, К. Степанков, Б. Бейшеналиев.

Одесская киностудия

«Разбег», 8 ч.
Авторы сценария Я. Голованов, Б. Лобков. Режиссер Г. Глаголев. Оператор В. Авлошенко. Художники А. Денисюк, М. Безчастнов. Композитор Г. Банщиков. Текст песни Г. Поженяна. Звукооператор В. Богдановский.
Роли исполняют: В. Баранов, Т. Воронина, А. Уточкин, В. Шендрикова, А. Голобородько, А. Фатюшин, В. Михайлов, И. Челнокова.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Культпоход в театр», 10 ч.
Автор сценария В. Черных. Режиссер В. Рубинчик. Оператор Ю. Елхов. Художник В. Дементьев.

Композитор В. Дашкевич. Текст песен Максима Танка, Г. Шпаликова. Звукооператор В. Морс.
Роли исполняют: Ю. Ступаков, Е. Стеблов, В. Талызина, В. Шендрикова, М. Шиманская, И. Класс.

Киностудия «Молдова-филм»

«Все могло быть иначе», 9 ч.
Авторы сценария В. Жереги, С. Акчурин, при участии В. Ежова. Режиссер В. Жереги. Оператор П. Балан. Художник В. Булат. Композитор И. Алдя-Тодорович. Звукооператор А. Чайка.
Роли исполняют: Г. Грыу, М. Терехова, Л. Чиншевая, Е. Финогеева, А. Максимова.

Литовская киностудия

«Дочь конокрада» (по мотивам рассказов А. Венуолиса), 8 ч.
Авторы сценария П. Диргела, Р. Шавялис. Режиссер А. Пуйпа. Оператор А. Янчовас. Художник Л. Вайтекунене. Композитор А. Мартинайтис.
Роли исполняют: Н. Ожелите, Л. Лауцявичюс, В. Паукште, О Кнапките, Ю. Ярушявичюс, М. Цапас.

Рижская киностудия

«Самая длинная соломинка...», 9 ч.
Авторы сценария Г Канович, С. Шалтенис. Режиссер Д. Ритенберг Оператор Г. Скулте. Художник У. Паузерс Звукооператор Е. Ольшанко
Роли исполняют: Г. Тараторкин, А. Матулионис. С. Смирнова, О. Кродерс, Э. Лиепиньш, Е. Плешките, П. Крыловс.

Киностудия «Таллинфильм»

«Коррида» (по мотивам одноименного романа Т. Калласа), 9 ч.
Автор сценария и режиссер О. Неуланд. Оператор А. Ихо Художник Х. Халла. Композитор С. Грюнберг. Звукооператоры Р. Сабсай, Ю. Саар.
Роли исполняют: Р. Арен, Р. Рааве, С. Луйк, В. Вахинг.

Киностудия «Азербайджанфильм»

«Деловая поездка», 9 ч.
Автор сценария Р. Ибрагимбеков. Режиссер Р. Исмайлов. Оператор Г. Мехтиев. Художник Р. Исмайлов. Композитор П. Бюль-Бюль оглы. Звукооператор А. Нурнев.
Роли исполняют: Ф. Манафов, Р. Джебраилов, С. Родина, Ф. Мамедов, Г. Исмайлов.

Киностудия «Арменфильм»

«Механика счастья», 8 ч.
Автор сценария М. Мнацаканян. Режиссер Н. Оганесян. Оператор А. Явурян. Художник Р. Бабаян. Композитор А. Бабаджанян. Звукооператор И. Ордуханян.
Роли исполняют: А. Туманян, А. Гаспарян, И. Мкртчян, Р. Мансурян, В. Мириджанян, Л. Нерсисян, М. Тумасова, И. Гарибян, К. Джангирян.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Молодыми остались навсегда», 8 ч.
Автор сценария М. Тавадзе, при участии Ю. Квачадзе. Режиссер М. Тавадзе. Оператор Д. Схиртладзе. Художник Н. Казбеги. Композитор Б. Квернадзе. Звукооператор В Гогичайшвили.
Роли исполняют: Р. Чхиквишвили, Г. Дзнеладзе, Д. Ниорадзе, Х. Мчелидзе, Н. Чанкветадзе.

Киностудия «Туркменфильм»

«Мужское воспитание», 8 ч.
Авторы сценария Ч. Япан, У. Сапаров. Режиссеры У. Сапаров, Я. Сеидов. Оператор Н. Шамухаммедов. Художник Г. Гусейнов. Композитор Н. Халмамедов. Звукооператор Н. Бузарова.
Роли исполняют: Б. Курбандурдыев, А. Довлетов, Д. Ораев, Г. Керимова.

Киностудия «Узбекфильм»

«Чужая пятерка» (по повести Ф. Мусаджанова «Выше голову, Аликулов!»), 7 ч.
Автор сценария В. Малиновская. Режиссер Г. Бзаров. Оператор Д. Абдуллаев. Художник Е. Пушин. Композитор Р. Вильданов. Звукооператор Н. Шадиев.
Роли исполняют: У. Хамраев, В. Ибрагимова, Ф. Реджаметова, Р. Эшанов, Б Максумов, А. Юнусова, М. Юнусов.

Совместное производство «Бояна» (Болгария) — ДЕФА (ГДР) — Киевская киностудия имени А. П. Довженко, при участии «Совинфильм» (СССР)

«Предупреждение», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч.
Авторы сценария Любен Станев, Хуан Антонио Бардем Режиссер Хуан Антонио Бардем. Оператор Пламен Вагенштайн. Художник Костадин Русаков. Композитор Кирил Цибулка. Тексты песен Гельмута Плишке, Рольфа Хойера. Звукооператор Моис Мандил.
Роли исполняют: Петр Гюров, Асен Димитров, Борис Луканов, Лутц Риман, Вилли Шраде, Кристоф Камке, Урсула Амбергер, Невена Коканова, Петра Блосей и другие.

Зарубежные фильмы

«Ансамбль без названия», 8 ч.
Производство «Бояна» (Болгария). Автор сценария Станислав Стратиев. Режиссер Людмил Кирков. Оператор Виктор Чичов. Художник Ася Попова. Композитор Борис Карадимчев.
Роли исполняют: Велко Кынев, Филип Трифонов, Павел Поппандов, Георгий Мамалев. Катерина Эвро, Мария Кавардзикова.

«Дом для нежных душ», 7 ч.
Производство «Бояна» (Болгария). Автор сценария Боян Папазов. Режиссер Евгений Михайлов. Оператор Эли Михайлова. Художник Вячеслав Парапанов. Композитор Божидар Петков.
Роли исполняют: Пламена Гетова, Цветана Денкова, Кирякос Аргиропулос, Николай Сотиров, Николай Величков.

«Временный рай», 9 ч.
Производство «Диалог» (Венгрия). Автор сценария и режиссер Андраш Ковач. Оператор Дьёрдь Иллеш. Художник Тамаш Вайер. Композитор Дьердь Вукан.
Роли исполняют: Андре Дюссолье, Эдит Фрайт, Ласло Сабо, Тибор Барга, Кристиан Ван Ко, Ференц Бач.

«Швед, пропавший без вести» (по одноименному роману Пера Валё и Май Шеваль), 9 ч.
Производство «Диалог» (Венгрия) — «Викинг-фильм» (Швеция). Автор сценария Вольфганг Мюльбауэр. Режиссер Петер Бачо. Оператор Тамаш Андор. Художник Ева Мартин. Композитор Жак Дусье.
Роли исполняют Дерек Якоби, Джуди Уинтер, Томас Больме, Томас Оведсен, Лассе Стренстедт, Ференц Бач, Кристина Перемартони, Шандор Сабо, Золтан Гера.

«Можно мне называть тебя Петрушкой?», 9 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Авторы сценария Карл-Хайнц Хейман, Франк Бей. Режиссер Карл-Хайнц Хейман. Оператор Вернер Бергман. Композитор Герхард Розенфельд. Художник П. Вильде.
Роли исполняют: Ханнелоре Бей, Франк Бей.

С 90-летием

Оцепа Матвея Моисеевича, кинооператора

С 80-летием

Щекутьева Александра Гавриловича, кинооператора,
лауреата Государственных премий СССР

С 75-летием

Петрова Петра Артемьевича, кинооператора,
заслуженного работника культуры РСФСР

С 70-летием

Закариадзе Бухути Александровича, киноактера,
народного артиста Грузинской ССР
Цитрона Владимира Самуиловича, кинооператора,
лауреата Государственных премий СССР

С 60-летием

Вульфовича Теодора Юрьевича, кинорежиссера
Герштейна Изю Абрамовича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств Киргизской ССР
Еременко Николая Николаевича, киноактера,
народного артиста Белорусской ССР
Мекиняна Грачью Амбарцумовича, художника
Середина Бориса Ивановича, кинооператора,
заслуженного деятеля искусств Таджикской ССР,
лауреата Государственной премии Таджикской ССР имени Рудаки
Смаля Вацлава Ивановича, киноведа
Щербака Анатолия Ивановича, киноведа

С 50-летием

Гуркова Генриха Иосифовича, кинодраматурга,
лауреата Государственной премии искусств ГДР
Данилова Юрия Ивановича, кинорежиссера
Краснопольского-Ледова Владимира Аркадьевича,
кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР,
лауреата Государственной премии СССР

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов

KAGEMUSHA